MOZGÓKÉPKULTÚRA ÉS MÉDIAISMERET SZÖVEGGYŰJTEMÉNY

TARTALOM

Filmkép, filmképzelet 4

Roland Barthes: Világoskamra (részlet) 6
André Bazin: A fénykép ontológiája (részlet) 9
Hevesy István: A filmhatás realizmusa (részlet) 11
Balázs Béla: Az alkotó kamera (részlet) 13
J. M. Lotman: A filmkép (részlet) 15
Edgar Morin: Az ember és a mozi (részletek) 18
Balassa Péter: A fényírástudók felelőssége 24
Gelencsér Gábor: Képtelen képek 27
Bíró Yvette: A kép: ez a titokzatos tárgy 31

Mi a film? 40

Balázs Béla: A látható ember (részlet) 42
Gerő György: Film 47
Hevesy Iván: A filmjáték szerkezete (részletek) 51
Erwin Panofsky: A mozgókép stílusa és közege (részletek) 57
Hauser Arnold: A film jegyében (részletek) 65
Edgar Morin: Az ember és a mozi (részletek) 69
André Bazin: Korunk nyelve 74

A montázs 80

Lev Kulesov: A montázs mint a filmművészet alapja 82
Dziga Vertov: A Filmszem (részlet) 90
Szergej Mihajlovics Eizenstein: Montázs 1938 (részlet) 91
Viktor Sklovszkij: A montázs. Általános eszmefuttatás 104
André Bazin: A filmnyelv fejlődése 109
Andrej Tarkovszkij: A megragadott idő (részlet) 115
Erdély Miklós: Montázs-éhség 118

Mozgóképkultúra 125

A mozi 125

Babits Mihály: Mozgófénykép 127
Mándy Iván: A mozi 129
Ingmar Bergman: Laterna magica (részlet) 133
Luis Buńuel: Az első mozi 136
Fellini: Mesterségem, a film (részlet) 138
Karinthy Frigyes: A rekonstruált ember 140
Lajta Andor: A Lumière-testvérek (részlet) 142

Filmtípusok, filmműfajok 147

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből (részletek) 149
Földényi F. László: Buńuel tekintete 153
Moholy-Nagy László: Nyílt levél a filmről 156
Hevesy István: Az amerikai filmburleszk (részlet) 158
Wall Wright: A western film struktúrája (részletek) 162
Truffaut/Hitchcock (részletek) 168
Király Jenő: A nyers és a hamu 176
Hirsch Tibor: A mély, ha hallgat 185
CSINÁLD MAGAD JAMES BOND-MOZI 190

Filmtörténetek 192

Kovács András Bálint: A film művészettörténete 194
Lotte H. Eisner: A démoni filmvászon (részletek) 208
Luis Buñuel: Az andalúziai kutya (1929) 218
Carlo Lizzani: Új társadalom, új film 220
Bikácsy Gergely: Az új hullám (részletek) 224
Ardai Zoltán: A macska nyolc éve 229
Báron György: Hollywood és Marienbad 238
Michael Pye - Linda Myles: A játszótér 251

Médiaismeret 256

Képkorszak 258

Susan Sontag: A képvilág 258
Pintér Judit: A láthatatlan láthatóvá tétele 261
Vilém Flusser: Képeink 265

Televíziós műfajok 268

Babarczy Eszter: Szeressétek Fridit! 268
Bóna László: Dallas-univerzum 279
Anthony Pratkanis - Elliot Aronson: A rábeszélő hitelessége: az igazi és a „gyártott” (részlet) 283
György Péter: A metaforák vége 291
Almási Miklós: A hír, a titok és az információrobbanás 296

A képernyő kora 301

Hans Magnus Enzensberger: A nullmédium avagy miért bántjuk a televíziót? 301
Umberto Eco: Már nem átlátszó a képernyő 306
Neil Postman: Halálba szórakozzuk magunkat 317
Szilágyi Ákos: Ufó-jelenség a Kossuth Lajos téren 321

„Szép új világkép” 329

Hirsch Tibor: Randevú a kompjuterrel 329
Havass Miklós: A Világhálózat és a Személy 332
György Péter: Szép új világkép 336

Filmkép, filmképzelet

Mozgófénykép, mozgókép - az újra felfedezett kifejezés ma a többféle módon (fotografikusan, elektronikusan, digitálisan) előállított film gyűjtőfogalma. A filmtörténet kezdetén viszont e szóösszetétel még a film közvetlen elődjére, a fotokémiai úton rögzített fényképre, a fotográfiára vonatkozott. A „Mi a film?" című fejezetben láthattuk, miféle rokonság után kutatott a mozgókép a művészetek körében, hogy maga is része lehessen az előkelő társaságnak. Érdekes módon a filmet „felemelni" kívánó gondolkodók kevésbé utaltak fotó és film kézenfekvő összefüggésére, annál nagyobb figyelemmel fordultak a fotóművészethez azok az avantgárd alkotók és teoretikusok, akik a film önállóságát ünnepelték. (Nem egy közülük, például a szöveggyűjteményünkben is szereplő Moholy-Nagy László, a fotózás terén is jelentőset alkotott.) Annak ellenére, hogy a kinematográf közvetlen technikai előzménye a fényképezés - a filmfelvevőgépet úgy is leírhatjuk, mint egy másodpercenként 24 felvételt készítő fényképezőgépet, továbbá kémiai szempontból a kamera is lényegileg ugyanolyan nyersanyagra forgat, mint amire a fényképezőgép felvételei kerülnek -, szóval e szoros rokonság ellenére fotó és film kapcsolata igen bonyolult kérdéseket vet fel, a film alapvető tulajdonságaira világít rá. S bizonyára az sem véletlen, hogy csak a filmről való gondolkodás későbbi szakaszában, az ötvenes évektől fordult a gondolkodók - nem is mindig elsősorban filmesztéták, hanem filozófusok, irodalmárok - figyelme a fotográfia, illetve a fotó és a film kapcsolata felé.

A fénykép, csakúgy mint a mozi, a valóság illúzióját nyújtja: kétdimenziós keretbe foglalja a valóság képét. A fénykép realitása tehát továbbhagyományozódik a filmművészetre, sőt a valóság még egy igen fontos elemével gazdagodik, az időével. Az idő kérdésének összefüggésében beszél a fotóról és a filmről az elsősorban irodalomelméleti műveiről és esszéiről ismert Roland Barthes, amikor a fotó „megfagyott idejét", „ez volt"-ját, pillanatnyiságát hangsúlyozza. Barthes a könyve elején kijelenti, hogy a film ellenében szereti a fotográfiát, de nem tudja különválasztani a kettőt. És a mi szempontunkból most a két dolog összetartozása a fontos, ami a filmről - a fotóval szemben - elmondható: a film időfolyama, „ez van"-ja, a pillanat folyamatossága. A film időbelisége e tanulmány szerint nemcsak vagy nem elsősorban a film realitását növeli, hanem a filmhez való érzelmi-gondolati beállítódásunkat is megváltoztatja. A megmozdult kép a világról való gondolkodás új lehetőségeit tárja fel - minderre visszatérünk még a Médiaismeret „Képkorszak" című fejezetében.

André Bazin tanulmánya elsősorban a fénykép és a film realizmusának művészettörténeti-művészetelméleti következményeit vizsgálja. Számunkra az idézett részlet legfontosabb gondolata a tanulmány mintegy mellékes következtetése: a fénykép festészetet megváltó objektivitásánál már csak a filmé nagyobb. „Ebben a vonatkozásban a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti." Mint látható, a film objektivitása, realizmusa az időben megvalósuló mozgásnak köszönhető. S hogy a mozgóképi kifejezés soha nem látott realizmusa nem pusztán elvont spekuláció, hanem a modern filmművészetet is közvetlenül megtermékenyítő gondolat, azt pontosan jelzi a bazini kijelentést igen szemléletesen átfogalmazó Jean-Luc Godard, amikor *A kis katona* című 1960-ban forgatott filmjének fényképező főszereplőjével a következőt mondatja: „A film az igazság másodpercenként 24-szer."

A film fotóval szembeni időbelisége tehát a mozgókép objektivitására, realizmusára, valóságosságára hívja fel a figyelmet. Ez a realitás azonban illuzórikus, azaz látszólagos. Hevesy Iván a színpadi játékkal összehasonlítva ragadja meg a filmjáték realizmusának ellentmondásosságát: a valóság képei a látható - és ma már hozzátehetjük: a hallható - világ reprodukálása nyomán tárulnak elénk. A filmkép illuzórikusságát legjobban a közelkép érzékelteti: a részletek kiemelése nézőpontváltással, közelítéssel, mozgással jár - pontosabban mindennek az illúziójával, hiszen a közönség a nézőtéren - csakúgy, mint a színházban - mozdulatlanul ül a helyén. Nem véletlen, hogy a montázs segítségével létrejövő közelképet, azaz kiemelést Balázs Béla a film kitüntetett kifejezőeszközének tekinti. Ám nemcsak a közelképben érhető tetten a film valóságábrázolásának illuzórikussága, hanem a film valamennyi képén. Meg kell tanulnunk helyesen látni a film képeit, értenünk kell a kiemelésből adódó torzításokat, el kell tudnunk képzelni, hogy egy tárgy vagy egy testrész hogyan folytatódik a vászon keretén túl, hogy a képen látható dolgok mérete hogyan viszonyul a valóságos arányokhoz és így tovább. Ráadásul mindezt a filmkép esetében folyamatos mozgásban, állandó változásban kell nyomon követnünk, hiszen - ahogyan ezt Lotman ötven évvel későbbi nyelvi analógiája hangsúlyozza - az önálló filmkép csak a film folyamatában (idejében) nyerheti el végső értelmét - csakúgy, ahogyan egy önmagában értelmes szó jelentése is módosul a mondatban, a szöveg egészében, azaz az őt befogadó magasabb szerkezeti egységben.

A filmkép illuzórikussága azonban messze túlmutat a kompozíció, illetve a „képolvasás” kérdésein. A filmnek azon tulajdonsága, hogy a környező világ tér és időbeli reprodukálása nyomán a valóság illúzióját nyújtja, az emberi megismerés, képzelet, gondolkodás mintájául - vagy éppen kiinduló pontjául - szolgálhat. Ezért érdemes elgondolkodnunk

Edgar Morin segítségével a filmképnek a képzelődéssel, az álommal, a mágikus gondolkodással való kapcsolatáról. Függetlenül attól, hogy ezeket az állításokat mennyire lehet alátámasztani szigorú tudományos érvekkel, a mozgókép helye és hatása mindennapi életünkben egyre sürgetőbben teszi fel a fejezet három utolsó írásában megfogalmazódó kérdést: vajon jut-e még hely a képek mellett a képzeletnek?

Roland Barthes: Világoskamra (részlet)[*]

Először is alaposan végig kellett gondolnom, és lehetőleg világosan meg kellett fogalmaznom (még ha ez egyszerűnek tűnik is), hogy mennyiben különbözik az, amit a fotográfia ábrázol attól, amit a többi ábrázolási rendszerek ábrázolnak. „Fotográfiai ábrázoltnak" nem azt a *fakultatíve*[+] valóságos dolgot nevezem, amelyre egy kép vagy jel utal, hanem a fényképezőgép lencséje elé állított *szükségszerűen* valóságos dolgot, azt, aminek híján fotográfia sincs. A festészet a sosem látottat is képes imitálni. A beszédben olyan jelek kombinálódnak, amelyeknek van *ábrázolt*-juk, de ezek önkényesek is lehetnek, és nagyon gyakran valóban azok. Ezzel szemben a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt.* Benne a valóság és a múlt együtt van jelen. Minthogy ez a „kényszerhelyzet" csak a Fotográfiára jellemző, kizárásos alapon ezt kell a Fotográfia lényének, noémájának tartanunk. Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát; azt, amit az ábrázoltról elmond; ez a Fotográfia alaprendeltetése. (...)

Előfordulhat, hogy a fényképek mindennapos áradatában az *Ez volt* noémát nem visszaszorítjuk (a noémát nem lehet visszaszorítani), hanem közömbösen fogadjuk, éppen azért, mert ezek a képek ezerféleképpen válthatnak ki valamilyen érdeklődést, mintha magától értetődő volna. Ebből a közönyből zökkentett ki a Télikertben készült Fotó.[++] A szokásostól eltérően, hiszen rendszerint előbb bizonyosságot szerzünk a dolgokról, és aztán nyilvánítjuk „igaznak" őket; én egy új tapasztalat, az intenzíven átélt érzelem hatására, a kép benső igazságából eredetijének valóságosságára következtettem. Összemosódott igazság és valóság, és ezentúl ebben láttam a Fotográfia valódi természetét (szellemét), mivel egyetlen festett portré sem tudta velem elhitetni - még ha „igaznak" tűnt is -, hogy az, akit ábrázol, valóban létezett.

*

Más szavakkal: a Fotográfia természetét a szándékos vagy szándéktalan póz, a beállítás adja meg. Mindegy, hogy meddig tart, lehet akár egyetlen ezredmásodperc, mint H. D. Edgerton képén a tej lecsöppenése, póz mindig volt; ez a szó ugyanis itt nem a céltáblahelyzetet, testtartást jelenti, nem is az Operator valamelyik eljárását, hanem az olvasati „intenciót": amikor egy fotót nézek, tekintetemmel elkerülhetetlenül befogadom azt a (bármily futó) pillanatot, amikor egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlanná dermedt. A jelenbeli fotó mozdulatlanságát átviszem a múltbeli felvételre, az így megállított pillanat a póz. Ez magyarázza, hogy a Fotográfia noémája azonnal módosul, amint a Fotó megmozdul és filmmé válik; a Fotóban valami *oda állt* a kis lyuk elé, és örökre ott maradt (én legalábbis így érzem); de a moziban valami *történt* ugyanezen kis lyuk előtt, a képek folyamatos egymásutánja elsodorja, megszünteti a pózt; ez már másfajta fenomenológia,[+++] következésképpen új művészet, amely most születik, jóllehet a fotográfiából eredeztethető.

A Fotográfiában a dolog (egy adott elmúlt pillanatban) sohasem metaforikus értelemben van jelen, s az élőlények sem metaforikus értelemben élnek, kivéve akkor, ha valaki holttesteket fényképez, a fotó ilyenkor azért szörnyű, mert bizonyítja - ha szabad így mondani -, hogy a

---

[*] A szerző 1980-ban megjelent kötetéből idézünk (Európa, Budapest, 1985, 88-92., 96-100.).

[+] fakultatíve = tetszés szerint *(A szerk.)*

[++] A szerző itt egy néhány oldallal korábban leírt fotóra utal, amely Édesanyját ábrázolta öt éves korában a szülői ház télikertjében. *(A szerk.)*

[+++] fenomenológia = a közvetlenül észlelhető dolgok leírása *(A szerk.)*

holttest élő *mint holttest,* egy halott dolog élő képe. A fotó mozdulatlansága ugyanis mintegy eredménye két fogalom, a Valóságos és az Élő visszás keveredésének; amikor a fénykép azt tanúsítja, hogy a tárgy valóságos volt, és csalafintán azt mondja, hogy most is élő, ezt azért teheti, mert mi nagyon nagyra tartjuk, szinte örök értékűnek a Valóságot; de ugyanakkor azzal, hogy ezt a valóságost a múltba száműzi (*Ez volt*), azt sugallja, hogy már halott. Még helyesebb így fogalmaznunk: a Fotográfia utánozhatatlan jellegzetessége (noémája) abban áll, hogy valaki látta az ábrázoltat *teljes életnagyságban, sőt személyesen* (még ha tárgyról van is szó). A Fotográfia egyébként történetileg úgy indult, mint a Személyiség művészete, mint az ember identitásának,[#] egyéni sajátosságának, azaz annak a művészete, amit a szó összes értelmében az ábrázolt lényegének nevezhetnénk. Fenomenológiai szempontból a film ezen a ponton is különbözik a Fotográfiától; (képzelt történetet feldolgozó) filmben két póz van egyszerre jelen, a színész és a szerep *Ez volt*-ja, olyannyira, hogy egy filmet soha nem tudok egyfajta melankólia, azaz a Fotográfiára jellemző melankólia nélkül nézni, viszontlátni olyan színészeket, akikről tudom, hogy már halottak. (Ugyanezt érzem, ha elhunyt énekesek hangját hallom.)

Megint eszembe jut „a rabszolgának született" William Casby portréja, Avedon fotográfiája. Itt nagyon erős a noéma, mert akit látok, az rabszolga *volt,* tanúsítja, hogy a rabszolgaság valóban létezett, még nem is olyan régen; nem történeti tanúbizonyságot adva tanúsítja, hanem valamiképpen újfajta tapasztalati (noha a múltról van szó), és nem csupán kikövetkeztetett bizonyítékokkal, a feltámadt-Krisztust-megéinteni-akaró-Szent-Tamás-tanúbizonyságával. Emlékszem, nagyon sokáig őrizgettem egy képes újságból kivágott fotót - azóta elveszett, mint minden olyan dolog, amit nagyon gondosan elteszünk valahova -, rabszolgaeladást ábrázolt; az úr kalapban, ő áll, a rabszolgák ágyékkötőben, ők ülnek. Hangsúlyozom, fénykép volt, nem metszet; az váltotta ki gyermeki elszörnyedésem és kíváncsiságom, hogy ez a jelenet *biztosan* lejátszódott a múltban; nem pontos, hanem valóságos képet láttam, már nem volt szükség történész közvetítőre, ez a kép minden közvetítés nélkül mutatta a rabszolgaságot, a tény megállapíttatott *módszer nélkül.* (...)

*

A Fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé,* hanem csak arról, *ami* egészen biztosan *volt.* Ez az árnyalatnyi különbség döntő jelentőségű. Egy fotó sem készteti szükségszerűen nosztalgikus emlékezésre tudatunkat (sok fotográfia kívül esik az egyéni időn), de a világon készített valamennyi fotó a bizonyosságot adja, a Fotográfia lényege, hogy bizonyítja annak létét, amit ábrázol. Egyszer egy fényképész elküldte nekem egyik fényképem; hiába erőlködtem, képtelen voltam visszaemlékezni, hol készült; alaposan megnéztem a nyakkendőt, a pulóvert, hátha rájövök, mikor és hol viseltem, de hiába. De minthogy *fényképen* láttam magam, nem tagadhattam, hogy *ott voltam* (még akkor sem, ha nem tudtam, hogy *hol*). Szédülés fogott el a bizonytalanság és a feledés e furcsa kettősségétől; már-már bűnügyi filmbe illő szorongást éreztem (nem is vagyunk olyan messze a *Nagyítás*[##] témájától); úgy mentem a megnyitóra, mint valami kihallgatásra, hogy végre megtudjam magamról azt, amire már nem emlékeztem.

Semmiféle írás nem képes ilyen bizonyosságot adni. A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is) az, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát. Talán éppen ez a tehetetlenség a nyelv noémája; vagy másként kifejezve: a nyelv természeténél fogva fiktív,[###] s ha ezt a fiktív jelleget meg

[#] identitás = azonosság *(A szerk.)*

[##] Michelangelo Antonioni 1966-ban készült filmje. *(A szerk.)*

[###] fiktív = kitalált, képzeletbeli *(A szerk.)*

akarjuk szüntetni, roppant rendszabályokat kell hoznunk, a logikát vagy hitet kell segítségül hívni; a Fotográfiára azonban nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés. Az a néhány fogás, amelyet olykor megenged, nem bizonyító erejű, hanem ellenkezőleg, szemfényvesztés; a fotográfia csak akkor nehézkesen bonyolult, ha csal. Ugyanúgy nem hazudik soha, mint Kasszandra, de nem a jövőről prófétál, hanem a múltra szegezi tekintetét. Az persze előfordulhat, hogy hazudik a dolog jelentését illetően, éppen azért, mert természeténél fogva tendenciózus, de a dolog létét illetően soha. Bár általános gondolatokra (fikcióra) képtelen, mégis nagyobb hatású mindennél, amit az emberi szellem valaha is kieszelt annak érdekében, hogy biztosítson minket a valóságról - ez a valóság azonban mindig csak esetlegesség *(„Így", „Semmi több").*

Minden fotográfia jelenlétet bizonyít. Ez a bizonyító erő az az új gén, amelyet a fotó hozott a képek családjába. Az az ember, aki az első fényképeket nézte (például Niepce a *Terített asztal* című képét), arra gondolhatott: „a megtévesztésig hasonlítanak ezek a festményekre" (még mindig a *camera obscura*); de azt azért tudta, hogy valamilyen mutánssal került szembe (egy Mars-lakó hasonlíthat az emberre); tudata mindenfajta analógián kívül helyezte ezt a tárgyat, ektoplazmájaként *annak, ami volt:* a tárgy nem kép többé, nem is valóság, új dolog, olyan valóság, amit már nem lehet megérinteni.

Lehet, hogy él bennünk valami leküzdhetetlen ellenállás, ezért nem tudunk hinni a múltban, a Történelemben; csak akkor hiszünk benne, ha mítosz formában jelentkezik. A Fotográfia először törte meg ezt az ellenállást: a múlt a fotó megjelenésétől kezdve ugyanolyan bizonyosság, mint a jelen; amit a papíron látunk, az ugyanolyan biztos, mint amit megérintünk. Sokak véleményével ellentétben a Fotográfia és nem a film megjelenése jelenti egy új korszak kezdetét. (...)

(Ferch Magda fordítása)

André Bazin: A fénykép ontológiája (részlet)[*]

(...) A fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az „objektív" nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. A fényképezés személyisége csak a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyos mértékben ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában. Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképészetből hiányzik az ember. Éppen ezért teljes mértékben úgy hat ránk, mint valamilyen „természeti" jelenség, olyan, mint egy virágnak vagy egy kristálynak a növényi vagy ásványi eredetét már az első pillanatban eláruló szépsége.

Ez az automatikus eredet gyökeresen felforgatta a kép pszichológiáját. Az objektivitás ugyanis az elhihetőség olyan erejével ruházza fel a fényképet, amelyet hiába keresnénk a festménynél. Bármilyen erősek legyenek is kritikai érzékünk ellenvetései, kénytelenek vagyunk elfogadni az ábrázolt, azaz a térben és időben ténylegesen jelenvalóvá tett dolgok létezését. A fényképezés azzal a jó tulajdonsággal rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.

A modell hűséges bemutatásának lehetősége az ilyen igénnyel készült rajzokból sem hiányzik, kritikai állásfoglalásunk ellenére sem rendelkezik azonban a fénykép irracionális elhitető erejével.

Ettől fogva a festmény is egycsapásra megszűnt a hasonlóság megragadására szolgáló alacsonyabb rendű technika, a reprodukálás pótléka lenni. A tárgy képét egyedül csak az objektív képes a tudatalatti mélyétől elszakítani, egyedül csak az képes kielégíteni azt a szükségletet, amely az eredetit a többé-kevésbé megközelítő másolatok helyett magával az időbeliség esetlegességeitől megszabadított tárggyal akarja helyettesíteni. Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában[+] gyökerezik, magával a modellel azonos. A fényképalbumoknak épp ezért van olyan ellenállhatatlan varázsuk. Ezek a szürke vagy szépia, kísértetszerű, csaknem teljesen homályba vesző árnyékok tulajdonképp nem is a hagyományos családi portrékhoz hasonlítanak, rajtuk keresztül az élet folyamatosságában, az időben megállított és a sorsuktól megszabadított embereknek meghökkentő jelenlétével találkozunk. S ezt nem a művészet tekintélye, hanem csak a mechanikus eljárás szenvtelensége teheti lehetővé, hiszen a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.

*

[*] Az 1945-ben megjelent írást a szerző esszéiből és tanulmányaiból válogató *Mi a film?* című magyar kiadás nyomán idézzük (válogatta és szerkesztette: Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1995, 20-23.). A szerzői és a magyar kiadáshoz kapcsolódó szerkesztői jegyzeteket elhagytuk.

[+] ontológia = itt: egy adott dolog lényege, önmagában való tulajdonsága

Ebben a vonatkozásban a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti. Nem elégszik meg azzal, hogy a tárgyat csak egy adott pillanatban ragadja meg, mint a letűnt geológiai korszakoknak a borostyánkőben megőrzött bogarait, hanem a barokk művészet görcsösen megmerevedett mozgásának felszabadítására vállalkozik. Első alkalommal történik meg, hogy a dolgok ábrázolása időtartamuk rögzítésével jár együtt, és így mintegy a változások bebalzsamozott múmiájává válik.

A fénykép sajátos hasonlóságértékének kategóriái egyben a festészethez viszonyított esztétikáját is meghatározzák. Esztétikai lehetőségei a való megmutatásában állnak. A nedves járdán megjelenő fény csillogását, a játszó gyermekek mozdulatait ugyanis nem magam választom ki a külső világ szövevényéből, ezt egyedül csak a tárgyat a szokásos, előítéletekkel teli környezetétől és az emberi szemlélet által ráhúzott spirituális máztól felszabadító objektív teheti meg, mert ez és csak ez teheti az egészet érintetlenné és kedvessé előttem. A fényképen, vagyis annak a világnak a természeti képén keresztül, amelyet mi nem látunk vagy nem is akarunk látni, a természet végre már nem a művészet puszta utánzásaképp jelenik meg, most már magát a művészt utánozza, és ami alkotóerejét illeti, még túl is juthat rajta. A festő esztétikai világa más természetű, mint az őt körülvevő világ. A keret a szubsztanciális[++] lényeget tekintve mindig más mikrokozmoszt foglal magába. A fényképezett tárgy léte viszont éppúgy részese a modell létének, mint egy ujjlenyomat. Ezáltal magához a természethez kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt.

A szürrealizmus épp erre épített, amikor a fényérzékeny lemezt a maga plasztikus szörnyszülötteinek megteremtésére használta fel. A kép ránk gyakorolt mechanikus jellegű hatása ugyanis szorosan összefügg esztétikai célkitűzéseivel. A szürrealizmus esztétikájában elmosódik a reális és a képzeletbeli közötti különbség. Minden tárgyat képnek kell tekintetnünk, minden képet pedig tárgynak. A szürrealista alkotás számára a fényképészet tehát privilegizált technikát jelentett, mert a természet részeként megjelenő képet, egy valódi hallucinációt hoz létre. Ennek ellenpróbáját a szürrealista festészetnek szemfényvesztésén és a részletek aprólékos pontosságán alapuló technikája jelenti.

A fényképezés megjelenését tehát a képzőművészet-történet legjelentősebb eseményének tekintjük. Egyszerre felszabadulás és beteljesedés. Lehetővé tette, hogy a nyugati festészet véglegesen lerázza magáról a realizmus nyomasztó követelményét, és megtalálja a maga esztétikai önállóságát. Az impresszionista „realizmus” és természettudományos alibije szembehelyezkedést jelent a részleteket is aprólékosan kidolgozó ábrázolással. A szín azonban csak olyan mértékig tudta magába olvasztani a formát, hogy ez többé már nem rendelkezett eredeti jelentésével. És amikor Cézanne-nal a forma újra birtokba veszi a vásznat, ez többé már nem a perspektíva illuzionista geometriájának a jegyében történik. A fénykép tehát a modell megjelenítésének a barokk illuzionizmuson túlmutató megoldásai révén ebben a vonatkozásban a festészet fölé emelkedett és arra kényszerítette, hogy a maga részéről is autonóm valósággá változzék.

És ettől kezdve hiábavalókká váltak Pascal elítélő szavai, mert a fényképezés nem arra ad lehetőséget, hogy a világot olyan hiteles ábrázolásban csodálhassuk, amilyet a magunk szemével sohasem láthatunk, a festészetet pedig ugyanakkor a természet másolását feleslegessé tevő tárgyi valósággal ruházza fel. (...)

(Baróti Dezső fordítása)

[++] szubsztanciális = alapvető

Hevesy István: A filmhatás realizmusa (részlet)[*]

Le kell vonni az eddigi gondolatmenetek konzekvenciáit, hogy a filmjátéknak egy olyan jellegzetes és belső paradoxonjára bukkanjunk rá, amelyhez hasonlóan érdekeset a művészet egyéb területein sehol sem találunk. És ez a belső paradoxon egyben egy újabb példát szolgáltat arra, hogy milyen téves felfogások származnak abból, ha valamely művészi formát *a priori*[+] keletkező előítéletekkel szemlélnek későbbi fejlődésében is. Általánosan elterjedt vélemény és felfogás a filmjátékot olyan drámai kifejezésnek tekinteni, amely szinte gyökerétől már naturalizmusra van korlátozva. Nem nehéz meglátni ennek az előítéletnek a keletkezési okát: abból indulnak ki, hogy a film reproduktív technikája révén vissza tudja adni a valóságot. Itt tévesztik össze a lehetőséget a szükségszerűséggel. A film visszaadja a valóságot is, de még sok mindent, ami túl van a valóságon. Veheti a környezetét a természetből, az adott külvilágból, fölépítheti azonban mesterséges kulisszákból, amelyek lehetnek éppen olyan művészien stilizáltak és absztraktak, mint a színpadi drámánál. *A filmjáték naturalisztikus lehetőségei csak többletet jelentenek, nem pedig a kifejezési terület szűkítését.*

És a probléma különlegessége éppen itt bontakozik ki és itt toppan elő a filmhatás furcsa paradoxonja is. Már a mozizene szerepének elemzése is elháríthatatlanul erre mutatott: a filmjáték nemcsak hogy nincs eredendően a realizmus birtokában, hanem ellenkezőleg még a legkerülőbb utakon is csak most igyekszik feléje törni. Itt van tehát a súlyos ellentét látszat és valóság között. *Az élet közvetlen reprodukciója naturalisztikusnak és a naturalizmus révén realisztikusnak mutatja a filmet és mégis a filmjáték egész eddigi története nem állt egyébből, mint küzdelemből a realitásért.* Éppen itt van a paradoxon: a filmjáték minden naturalisztikus lehetőségével sem tud olyan reális hatást kiváltani, mint más, a naturalista eszközöktől távolabb eső műformák. Így például a színház, amely már technikája és formája által is jóval távolabb esik a természetvisszaadástól, mint a film.

Nyomban felbukkan azonban itt egy kérdés: valóban ennyire híjával van a filmhatás a realizmusnak? Nemcsak az elvi analízis feleli a határozott igent erre a kérdésre, hanem a filmjáték nézőjének szubjektív és elemzetlen, de kétségbe nem vonható erővel jelentkező érzése. Az értelmes és komoly mozilátogató, akit színházban teljes erővel tudnak megragadni a drámai lendületek, a moziban nagyobb tartózkodással ül és gyakran panaszkodik, hogy a dráma nagy, sorsszerű erővel ható pillanatait, elhatalmasodó atmoszféráját a filmjátékokban soha vagy csak igen kivételes esetekben tudja átérezni. Ennek a különbségnek az okát nem szabad és nem is lehet a két drámai kifejezés, illetve az egyes színpadi drámák és az egyes filmdrámák közötti nívókülönbségben keresni, mert ez a különbség a realisztikus hatás különböző lehetőségeiből nő ki. Ha pedig nem ezt a negatív esetet nézzük, amelyben nem tud igazi drámahatás kiváltódni, hanem a pozitívet, amikor a filmjáték is eléri a színpad szuggesztióját, akkor nem nehéz rájönni arra, hogy a filmjátékban a drámaszuggesztió egészen más eszközökkel teremtődik meg, mint a színpadon.

És ezen a ponton a filmjáték alapjellemvonása, alaptulajdonsága az, amelyből éppen úgy levezethetők a realitás kialakulását akadályozó körülmények, mint ahogy ebből a technikai alapkarakterből következtek a filmjáték összes szerkezeti sajátosságai. Vizuális reprodukció a

---

[*] *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című 1925-ben megjelent kötet IV. részének *(A filmjáték hatáspszichológiája)* 3. fejezetéből idézünk (Magyar Filmintézet - Múzsák Közművelődési Kiadó reprint kiadása, Budapest, 1985, 139-143.).

[+] a priori = a tapasztalatot megelőző *(A szerk.)*

filmjáték és ennek a jelölésnek mindkét szava, jelző és jelzett szó, más-más oldalról mutat rá a realitás hézagaira. *Vizuális:* azt hangsúlyozza most ez a szó, hogy a realitás külső megnyilvánulásának csak az optikai felét reprodukálja a filmjáték. Éppen a filmet kísérő zene feladatának diszkusszióját[++] mutatta meg, hogy milyen ösztönös erőfeszítéseket végzett a filmjáték már kezdettől fogva, hogy a hiányzó akusztikai tényezőt legalább valami szurrogátummal[+++] pótolja és így a realitás teljességének látszatát kelthesse. A másik szó: *reprodukció* szintén olyan magyarázatokat rejt a mélyében, mint jelzője, hogy a realitás akadályainak más okaira világítson rá. Mert a valóság művészi illúziójához az kellene, hogy a néző elhihesse, legalább is a dráma legfontosabb pillanataiban, hogy ami előtte folyik, az maga az élet realitása. Éppen a reprodukció reprodukcióvoltáról kellene megfeledkezni tudni. És érdekes, hogy a színház mesterkélt kulisszáival, mesterkélt világításaival, illetve azok ellenére is mily könnyűszerrel meg tudja teremteni a nézőkben azt az illúziót, hogy a drámai történet nem előre megadott történet, amelynek már a konklúziói is változatlanul le vannak szögezve már a történet megindulása előtt és azt az érzést tudja kelteni, hogy a dráma cselekménye ott indul meg a nézők előtt és ott alakul előre meg nem kötve, szabad lehetőségekkel. A drámai szabadságnak ezt az illúzióját a dráma térben, időben, testiségben való jelenvalósága okozza, az a körülmény, hogy a cselekmény miliője és szereplői a maguk kézzelfogható realitásukban a nézőkkel egyugyanazon térben és időben vannak.

Bizonyítani sem kell, hogy a filmjáték előadásánál a helyzet egészen más. Az eszünkkel a színpadi drámánál is tudjuk, hogy ami előttünk történik, az nem valóság és tudjuk, hogy a drámai történet minden fordulatával, minden konklúziójával változhatatlanul készen áll már a játék megkezdése előtt és tisztában vagyunk azzal is, hogy az egész dráma nem megismételhető. A színpad teljes realitása elfelejteti velünk azt, hogy a dráma élethez hasonló művészi reprodukció. A filmjáték fotografáltsága azonban ébren tartja azt a tudatot, hogy a filmdráma kétszeresen reprodukció: művészi értelemben, mint a színpad, vagyis hogy életvalóságot ábrázoló koncepció és azonkívül reprodukció a szó technikai értelmében. A valóságreprodukáló drámának fotográfikus reprodukciója. A filmjáték a maga drámai időbeliségében térbelileg is, a filmszalagon, meg van rögzítve. Éppen ez a térbeli lerögzítettsége adott neki olyan egyértelműséget, amely eddig csak a térbeli művészetek privilégiuma volt. És most ez a térben lerögzítettsége, reprodukált volta, mint a teljes realitás egyik legfőbb akadályozója mutatkozik meg. Egyszerűen azért, mert igen gyakran a tudatunkba jut az, hogy amit látunk, az egy filmszalagra megváltoztathatatlanul rá van helyezve. Ahányszor a tudatunkba bukkan ez a körülmény, valami predesztináltságot[#] érzünk a filmdrámában, valami olyan könyörtelen, fizikailag is lehetetlen változtathatatlanságot, amely a hitünket veszi el, mert megfosztott bennünket a dráma szabad voltának illúziójától. (...)

[++] diszkusszió = vita *(A szerk.)*

[+++] szurrogátum = pótanyag *(A szerk.)*

[#] predesztinál = eleve meghatároz, elrendel *(A szerk.)*

Balázs Béla: Az alkotó kamera (részlet)*

Minek a segítségével válik a film ennyire különös kifejezésformává? A celluloidszalagra gondolok, arra a képsorra, melyet a vásznon látunk. Mivel azt is mondhatnánk, hogy a tulajdonképpeni művészi esemény, az eredeti megformálás a műteremben vagy a külső helyszínen, de mindenesetre a kamera előtt történik, tehát időben is megelőlegezi a vásznon látható filmet. Ott és akkor játsszák el, építik fel és világítják meg. A műteremben rendezik meg vagy választják ki a motívumot. Minden, ami a képen látható, először a „valóságban" játszódott le. A film maga csupán fényképi reprodukció.

Miért nem igaz ez? Mi olyat látunk a filmben, amit nem láthatunk a műteremben ugyanannál a motívumnál? Melyek azok a hatások, melyek elsődlegesen csak a filmszalagon jönnek létre? Mi az, amit a kamera nem reprodukál, hanem maga teremt meg? Mi által válik a film különös és sajátos nyelvvé?

A közelkép által;

A beállítás által;
A montázs által.
A „valóságban" természetszerűen soha nem láthatunk semmit olyan mikroszkopikus közelségben, ahogy a közelkép mutatja be a dolgokat.

A különös képkivágás, a beállítás különös perspektívái segítségével jelenik meg *képekben* a rendező szubjektív mondanivalója.

Csak a montázsban, a képsor ritmusában és asszociációs folyamatában mutatkozik meg a lényeg: a mű kompozíciója.

Ezek alkotják az optikai nyelvnek az alapelemeit, melyet most részleteiben szeretnék elemezni.

Benne vagyunk a kellős közepében!

Mindez a kamera mozgékonyságának és állandó mozgásának köszönhető. Nemcsak mindig új dolgokat mutat be, hanem állandóan új távolságokat és nézőpontokat is. És éppen ez a történelmileg teljesen új ebben a művészetben.

Az biztos, hogy a film nem egy új világot fedezett fel, mely eddig rejtve volt szemünk elől, hanem az ember látható környezetét és ehhez való viszonyát. A teret és a tájat, a dolgok arcát, a tömegek ritmusát és a néma lét titkos kifejezését. A film azonban fejlődése során nemcsak anyagát tekintve hozott újat. Valami döntő dolgot cselekedett. *Megszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott.*

A néző már nem szorul ki a művészet önmagában zárt világából, melynek határát a kép vagy a színpad alkotja. A műalkotás itt nem egy olyan megközelíthetetlen más térben elkülönült világ, mely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg.

A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebonyolódom a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.

* A szerző 1930-ban eredetileg németül megjelent *A film szelleme* című kötetéből idézünk (Gondolat, Budapest, 1984, 129-132.).

Mit számít, hogy ugyanúgy egy helyben ülök két órát, mint a színházban? Mégsem a földszintről látom Rómeót és Júliát. Hiszen Rómeó szemével nézek fel az erkélyre, és Júlia szemével pillantok le Rómeóra. Pillantásom és ezzel tudatom *azonosul* a szereplőivel. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. Megyek a tömeggel, repülök, alámerülök, ott lovagolok a többiekkel. És amikor a filmen az egyik szereplő a másik szemébe néz, az én szemembe néz le a vászonról. Mert az én szemem a kameráé, és az azonosul a szereplők szemével. Az én szememmel néznek.

Még soha semmilyen művészetben sem alakult ki ehhez hasonló azonosulás, amellyel pedig ma minden átlagfilm él. Egyben ez a végső és döntő különbség a film és a színház között. (...) Itt először is a kameramozgás általános jelentőségére kellett kitérni.

A közelkép

A FILMMŰVÉSZET
LEHETŐSÉGE ÉS ÉRTELME
ABBAN REJLIK, HOGY
MINDEN LÉNY ÚGY NÉZ KI,
MINT AMILYEN

A közelkép volt a távolság első radikális megváltoztatása. Bizonyára vakmerő volt Griffith zseniális vállalkozása, amikor először vágta le az emberek fejét, és önmagában, egészen nagyban vágta be a film emberek között játszódó cselekményébe. Hiszen ezáltal nemcsak egyszerűen közelebb jutott az emberhez (vagyis ugyanabban a térben közelebb), hanem kiemelte a térből, és egészen más dimenzióba helyezte.

Az új dimenzió

Amikor a kamera nagy méretben kiemel egy testrészt vagy egy tárgyat a környezetéből, az ennek ellenére a térben marad. Hiszen a kéz önmagában az embert jelenti, és az asztal, egyedül is, funkcióját jelzi a térben. Nem látjuk ugyan ezt a teret, de hozzágondoljuk. Hozzá kell gondolnunk, mert minden külső vonatkozás nélkül az ilyen izolált közelkép minden értelmét elveszítené. És így minden kifejezőerejét is.

Amikor azonban egy arc néz velünk szembe egyedül és felnagyítva, már nem gondolunk sem térre, sem környezetre. Még ha az előbb még ugyanazt az arcot a tömeg közepében láttuk is, most hirtelen négyszemközt maradhatunk vele. Talán tudjuk, hogy ez az arc meghatározott térben helyezkedik el, de már nem gondoljuk hozzá. Mivel az arc a hozzágondolt térbeli viszonyok nélkül is kifejezéssé és jelentéssé válik.

A szakadék, mely fölé valaki kihajol, megmagyarázza ugyan a rémület kifejezését, de nem teremti meg. Hiszen a kifejezés a megokolás nélkül is jelen van. És egyáltalán nem csak a hozzágondolt szituáció teszi kifejezéssé.

Az arccal szemben már nem érezzük magunkat térben. Új dimenzió tárul fel előttünk: az arckifejezés. Már nincs térbeli jelentősége annak, hogy a szem fent, a száj lent helyezkedik el, vagy hogy bizonyos ráncok jobbra vagy balra futnak. Mivel már csak a kifejezést látjuk. Érzéseket és gondolatokat látunk. Valami olyasmit, ami nem térbeli.

(Berkes Ildikó fordítása)

J. M. Lotman: A filmkép (részlet)[*]

(...) Többféle módon meghatározhatjuk a filmképet: „a montázs minimális egysége", „a filmelbeszélés szerkezetének alapvető egysége", „a képen belüli elemek egysége", „a film jelentésének egysége". Ha a belső elemek dinamikája átlép egy meghatározott keretet, akkor a filmkép átmegy egy másik, új képbe. Meg lehet kísérelni a filmképen belül az állandó és változó elem arányának a meghatározását. Mindegyik meghatározás a filmkép fogalmának valamelyik aspektusát rejti, de nem meríti ki teljesen. Mindegyikük ellen alapos érvek merülnek fel.

Meghökkenthet a következő állítások összekapcsolása: „A filmnyelv egyik alapvető fogalma a filmkép" és „A filmkép pontos meghatározása bizonyos nehézségekbe ütközik". De ne felejtsük el, hogy hasonló helyzetben van egy olyan rohamosan fejlődő tudományág is, mint a nyelvészet, amely igazolná állításainkat, ha a „filmkép" helyére a „szót" tennénk. Ez az egybeesés nem véletlen: az alapvető szerkezeti elemek természetét nem statikus anyagiságuk leírása mutatja meg, hanem az egésszel való működési, funkcionális kapcsolatuk. A filmkép legteljesebb meghatározását funkcióinak feltárása útján nyerhetjük. A kép egyik alapvető funkciója a jelentés hordozása. Ahogy a nyelvben van jelentése a fonémáknak (fonologikus jelentés), a morfémáknak (nyelvtani jelentés), és van a szavaknak (ez a lexikai jelentés), a filmben sem a kép az egyetlen jelentéshordozó. De ebben az értelmi hierarchiában a film nyelvének *alapvető* jelentéshordozója a kép (újra feltűnő a hasonlatosság a szavakkal). A kép esetében a leghangsúlyozottabb a szemantikai viszony - a jel és jelölt dolog viszonya.

A kép nemcsak időben van elhatárolva. Térben a kép határa az alkotó számára a filmszalag széle, a néző számára pedig a vászoné. Mindaz, ami ezeken a kereteken kívül történik, mintegy nem is létezik. A filmkép terének sok titokzatos tulajdonsága van. Csak azért nem vesszük észre, hogy a mindig látott világ parttalansága mennyire megváltozik a vászon téglalap alakú síkján, mert már hozzászoktunk a mozihoz. Amikor a képen premier plánban látunk egy kezet, amely az egész mezőt betölti, sohasem azt gondoljuk: „Ez egy hatalmas kéz, óriás keze." A nagyság ebben az esetben nem méretet jelent, hanem ennek a részletnek a fontosságát mutatja. Általában, ha átlépünk a film világába, hozzá kell szoknunk, hogy másként fogadjuk el a tárgyak méretét. Ha körülnézünk a valóságban, nem mondhatjuk egy tízcentis és egy ötméteres házról: „Ez egy és ugyanaz a ház", még ha különben egyformák is. Sőt a fényképek esetében is ugyanannak a képnek különböző méretű nagyításairól beszélünk. Amikor viszont egy filmet különböző méretű vászonra vetítenek, nem mondjuk azt, hogy ezzel az egyes képek variációi jöttek létre. A filmkép egy és ugyanaz marad, bármekkora legyen is a vászon. Annál is inkább figyelemre méltó ez, mert a közvetlen érzékelés szintjén a különbség igen nagy. Eizenstein megemlítette egyik művében, hogy a húszas években egy külföldi út során a szovjet filmművészek döbbenettel nézték filmjeiket az általuk megszokottnál sokkal nagyobb vásznon. Itt persze közrejátszott az is, hogy az alkotók voltak a nézők, és ők túlságosan is jól emlékeztek minden képre, és arra is, hogy milyen benyomást keltett a film a viszonylag kis felületen. Az átlagos néző gyorsan elfogadja a vászon arányainak azt a rendszerét, amelyet az adott vetítés valósít meg, és az ábrázolásnak nem az abszolút nagyságát fogja fel, hanem a viszonylagost - egymáshoz és a vászon határaihoz képest. A vásznon látott tárgyak nagyságának ilyen érzékelése is mutatja, mennyire elkülönül a filmvászon tere a való világ terétől.

[*] A szerző 1973-ban megjelent *Filmszemiotika és filmesztétika* című kötetéből idézünk (Gondolat, Budapest, 1977, 38-43.).

Megpróbáljuk azonosítani a film világát az élettel (hiszen az előbbi csak modellje az utóbbinak, és ezen a rendeltetésen kívül nem lenne értelme), és úgy magyarázzuk a látott tárgy méreteinek növekedését vagy csökkenését (a plánok váltakozását), hogy ez a tárgy és a megfigyelő, vagyis a néző közötti távolság növekedését vagy csökkenését mutatja. Ez a magyarázat nagyon fontos, és majd akkor térünk ki rá részletesebben, amikor a plánok fogalmáról és a film művészeti szempontjairól beszélünk. Most nekünk az a lényeg, hogy amikor a valóságban valami közeledik felénk, annak a vászon nem vágja le a felső szélét. Ha valami növekszik (a megfigyelő közelebb megy), azt nem kíséri az a jelenség, mint a filmen, hogy a rész felváltja az egészet. Fontos még az is, hogy a valóságban közeledéskor a tárgy növekszik, de a néző látótere csökken, távolodáskor pedig pont fordítva: a látótér növekszik. A filmben a látótér nagysága konstans, ez nyelvének egyik alapvető sajátossága. A vászon tere nem lehet nagyobb vagy kisebb. A közeli plánok jelentőségét éppen az adja meg, hogy a kamera közeledésekor a részletek megnőnek a látótér változatlan nagyságához képest (egészen addig, hogy a tárgy egyes részeit levágja a filmkép széle). Ez mutatja, hogy mi a jelentősége a kép határának mint a film művészi tere egyik különleges konstruktív kategóriájának.

Éppen ezért a film az ábrázolás méretének, a plánnak a változtatásával különböző, nem térbeli jelentéseket is ki tud fejezni. Az a néző, aki nem ismeri a film nyelvét, és nem teszi fel magában azt a kérdést, hogy: „Mit jelent csak egy szem, egy fej, egy kéz ábrázolása a vásznon?", csak emberi testdarabokat lát, és félelmet, undort kell éreznie. A premier plánok első alkalmazásaikor ez meg is történt. Balázs Béla, a neves filmesztéta említi a következő esetet:

„Egy moszkvai barátom mesélte, hogy új háztartási alkalmazottjuk állt be, aki néhány napja érkezett csak valamelyik szibériai kolhozból. Okos, iskolát végzett fiatal lány volt, de hogy, hogy nem, sohase látott még filmet. (Persze régen volt ez.) Elküldték a moziba, ahol valami népszerű vígjátékot mutattak. Sápadtan, komor arccal jött haza. - Hogy tetszett? - kérdezték. Felelni sem akart, annyira megdermesztette a még mindig ható látvány.

- Szörnyű - mondta végül felháborodva. - Nem értem, hogy engedik meg ilyen borzalmak mutogatását Moszkvában.

- De hát mit látott?

- Embereket téptek darabokra. Külön volt a feje, külön a lába, külön a keze.

Tudtuk, hogy a hollywoodi moziban, amelyben Griffith először mutatta be premier plán közelképeit és az óriási 'levágott fej' mosolygott a közönségre, ott is pánik tört ki."[1]

Ez az eredménye annak, ha természetesként fogjuk fel a filmbeli teret. És az a lány, akiről Balázs Béla ír, valójában a saját szemével látta a levágott fejet, kezet, lábat. Mivel az ábrázolás ennyire hasonlít magára a tárgyra, logikus az a feltételezés, hogy mint az életben, itt is saját magát a dolgot jelenti annak képi formája. A vásznon premier plánban mutatott kéz a valóságban csak levágott kéz lehet. Ebből az az igen lényeges következtetés adódik, hogy amikor a végtelen teret filmképpé alakítjuk át, az ábrázolások jelekké válnak, jelenthetnek mást is, mint aminek közvetlen képi tükrözései. Majd a későbbiekben foglalkozunk azzal, mi a premier és a second plánok jelentése. Most máson van a hangsúly - azon, hogy a képek szimbolikus jelekké tudnak válni, a dolgok egyszerű lenyomatából a filmnyelv szavaivá.

[1] Balázs Béla: *A film*. Gondolat, Budapest, 1961, 40. Vö.: „Amikor a nézők az első premier plánt alkalmazó filmet meglátták, csalás áldozatának hitték magukat. Az első premier plánok megjelenésekor kiáltozni kezdtek: 'Mutassák a lábukat is!'„ Ivor Montagu: *Film World*. Penguin Books, Middlesex, 1964, 113.

A filmi ábrázolás szimbolikus-konvencionális jellegét (éspedig csak ez teszi lehetővé azt, hogy az ábrázolást tartalom töltse meg) nem csupán a vászon téglalap alakú formája teremti meg.

Az ábrázolt világ háromdimenziós, a vászon pedig csak kettő. A filmképet tehát tovább korlátozza kétdimenzióssága.

A képet háromszoros korlátozottsága (a síkban a vászon széle; térben az, hogy sík felület; végül időben az előtte és utána következő jelenetek) teszi önálló szerkezeti egységgé. A film egészébe a kép úgy kapcsolódik be, hogy ugyanakkor megőrzi önállóságát, saját jelentését. A képnek ez az önállósága, melyet a filmnyelv egész felépítése támogat, létrehoz egy ellentétes mozgást, amely meg akarja szüntetni a kép önállóságát, és megpróbálja bonyolultabb jelentési egységekbe kapcsolni vagy alsóbbrendű jelelemekre darabolni.

A kép a montázsnak köszönheti, hogy az időben nem elszigetelt két jelenet egymásutánisága, mint ezt a húszas évek teoretikusai megfigyelték, nem két jelenet összege, hanem magasabb szintű, bonyolultabb jelentési egységbe olvasztása.

(Réthy Ágnes fordítása)

Edgar Morin: Az ember és a mozi (részletek)[*]

A kinematográf átalakulása mozivá

A kép és a képzelet

Térbeli metamorfózisának[+] megfelelően a film a fikció világába lép. Ennek magától értetődő voltát mégis helyesbítenünk kell. Már mondottuk, hogy Edison első filmjei már jóval Lumière fantáziajelenetei előtt daljátékokat és kabarészámokat ábrázoltak. Ezenkívül a kinematográf korszaka nemcsak a kabaréé, hanem a filmre vett színházé vagy az életből felvett dokumentumriportoké is. Végül is érthető, hogy a kinematográf - anélkül, hogy mozivá válna - fel lehetett használni arra, hogy a képzelőerő alkotásait, nevezetesen a színdarabokat terjessze.

Fordítva, Vertov filmszeme és Flahertytől Griersonig és Joris Ivensig valamennyi nagy dokumentumfilm azt mutatja, hogy a film struktúrái nem tételezik fel szükségszerűen a fikciót. Talán éppen a dokumentumfilmekben fejeződnek ki a legmeggyőzőbben a film képességei, legmélyebb „mágikus" erői. Ettől a fenntartástól eltekintve, a fikció a film uralkodó irányzata marad. A mozival együtt bontakozik ki, a mozi pedig a fikcióval együtt. Méliès felfedezései, mint láttuk, nem vonatkoztathatók el a fantasztikus filmtől. A brightoni iskola találmányai is fantasztikus jelenetek keretében jönnek létre. Azt mondhatnánk, hogy Edisontól kezdve valami ellenállhatatlan sodrás ragadja a fikció irányába az új találmányt. 1896/1897-ben, a film keresztelőjének évében, minden oldalról benyomult a filmbe a komikum. A kinematográf képét a képzelőerő szó szerint vett dagálya önti el, melyet nem követ apály. A film egyenesen a fikció szinonimája lett.

A fantasztikum tehát az első, döntő és nagy hullám, mellyel végbement a kinematográf mozivá alakulása (Méliès és G. A. Smith). Később a fantasztikum bizonyára egy műfajra húzódik vissza. Ez az apály azonban a film partján hagyja a technikai eszközök felszerelését és a képzelet tőkéjét.

Akkor lépünk először a képzeletbeli birodalmába, amikor a képet vágyak és óhajok, valamint azok negatív lenyomatai, félelmek és rémületek ragadják magukkal és alakítják át, és különös logikájuk szerint álmokat, mítoszokat, vallásokat, hiszékeny képzeteket, irodalmakat, tehát röviden különböző fikciókat kötnek össze egymással.

A mágikus világszemléletből mítoszok és vallásos elképzelések, álmok és fikciók fakadnak. Működésbe hozzák az antropomorfizmust és a hasonmást. A képzeletbeli az álmodó szellem spontán mágikus gyakorlata.

Itt azt is látjuk, hogyan kerül szembe egymással az objektív kinematográf és a fiktív mozi, és hogyan kapcsolódnak mégis egymáshoz. A kép a valóság pontos visszfénye, objektivitása ellentétben áll a képzelőerő extravaganciájával. Ez a visszfény azonban egyben „hasonmás" is. A képet már átjárják azok a szubjektív hatalmak, melyek majd később elragadják, deformálják és a fantázia és az álom terébe dobják. A képzeletbeli ereje megbabonázza a képet, mivel az már potenciálisan úgyis elkötelezte magát a boszorkányságnak. A képzeletbeli úgy elburjánzik a képben, mint annak természetes rákos fekélye. Ki fogja kristályosítani és ki

[*] A szerző 1956-ban megjelent kötetéből idézünk (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1976, 118-123., 142-150.). A szerzői jegyzeteket elhagytuk.

[+] metamorfózis = átalakulás, átváltozás *(A szerk.)*

fogja bontakoztatni az emberi szükségleteket, de mindig csak képekben. A képzeletbeli a kép és a képzelőerő közös területe.

Ugyanazon a folyamatosságon belül a hasonmás világa tehát a metamorfózisok világában bontakozik ki, a kép a képzeletbelibe emelkedik fel, a film pedig a filmi technikákban és fikciókban fejtik ki saját lehetőségeit.

Álom és film

Az objektív kép immár bebizonyította az álomképpel való rokonságát. - Az álom azonban gyermeki stádiumban levő gondolkodásunk képzeletbeli múzeuma: mágia.

A mágia és a film struktúráinak kapcsolatait eddig csak ösztönösen, jelzésszerűen, esztétikailag vagy töredékesen érezték meg (a mágia antropológiai elképzelésének hiányában). Ezzel szemben gyakran felismerték és elemezték a film és az álom világa közti rokonságot. Emlékezzünk csak vissza az előző fejezetben szereplő idézetünkre: „A film álom ... Művészi álom ... Hát nem álom-e a film is ... Úgy megyek moziba, mintha aludni mennék ...” Állandóan használják azt az Ilja Ehrenburgtól és Hortense Powdermakertől átvett megfogalmazást: „álomgyár”. Manvell popular dream market-ről (népi álompiac) beszél. Rosten nagyon találóan azt mondja, hogy „a filmalkotókat azért fizetik, hogy álmodják álmaikat, majd kiaknázzák álmodozásaikat”. És mindnyájan, akik szívesen nézünk filmeket, valami zavaros módon közös nevezőre hoztuk a filmet és az álmot.

„Egészében véve olyan volt, mint egy mozielőadás...” - ezt a mondatot hallják újra és újra a pszichológusok és a pszichoanalitikusok, amikor egy álom vagy félálom vízióit mesélik nekik. „Olyasvalami volt, amit filmen lát az ember.” „Semmit sem csináltam, csak néztem, mint a moziban”. Lebovici doktor említi „azt az analitikus kezeléseken gyakran előforduló nyelvbotlást, hogy sok páciens filmről beszél és álomra gondol”. Az ilyen kritikusok magából ebből kiindulva feljogosítva érzik magukat arra, hogy mélyre menő analógiákat állítsanak fel a film és az álom világa között. Heuyer doktor levezeti, hogy az álom mámora szoros rokonságban áll a filmi vízióval. Doktor Desoille megállapítja, hogy az álmodozásban rendezett jelenetek vannak. Már az első, saját módszerével irányított álmodozásokban észreveszi a metamorfózisok és a tükrök jelentkezését, vagyis tehát azokét a mágikus elemekét, melyek a filmet napvilágra segítették.

Lebovici világosan leírta és meghatározta azt a rokonságot, melyre már a korábbiakban mindenütt utaltunk, és melyet Jean Epstein a következőképpen foglal össze: „Azok a kifejezésformák, melyeket az álom nyelve használ és melyek lehetővé teszik őszinteségét, a film stílusában lelik meg analógiájukat”. A film dinamizmusa, akár az álomé, felrobbantja az idő és a tér kereteit. A tárgyak felnagyítása és kitágítása a képernyőn az álom makroszkopikus vagy mikroszkopikus hatásainak felel meg. Az álomban és a filmben megjelennek és eltűnnek dolgok, a részt az egész helyettesíti (szinekdoché). Az idő is kinyúlik, megrövidül, megfordul. A feneketlen mélység feletti lebegés, a fejvesztett és vég nélküli üldözések, ezek a tipikus filmhelyzetek mind lidércnyomás-jellegűek, sok más álomanalógia fog még feltűnni, az álomban, akár a filmben, a képek vágyak és félelmek latens hírnökei.

A film tehát „annak a titkos világnak megálmodott, megfakult, kicsinyített, felnagyított, közel hozott, eltorzított és nyugtalanító képére” vezethető vissza, „melybe ébren és alvás közben vonulunk vissza, annak az életnek a képére, mely nagyobb mint az élet, ahol olyan bűncselekmények és hőstettek szunnyadnak, melyeket sohase követünk el, ahol eltűnnek csalódásaink és legőrültebb vágyaink bukkannak fel” (J. Poisson).

A film az álom világát az ébrenlét filmi világának kellős közepébe vezeti be. Vajon a mozi „az ige klasszikus értelmében tagadja a kinematográfot, vagyis megsemmisíti vagy pedig inkább hegeli értelemben, azaz *megszüntetve megőrzi?"* És milyen mértékben? Ha csak a film álomjellegénél maradunk, figyelmen kívül hagyjuk ezt a problémát, melynek végleges megvilágítása szükségszerűen a film „specifikus lényegét" kell hogy feltárja előttünk - ha ugyan létezik ilyen.

A film lelke

A filmi részvétel

(...) Nyilvánvaló, hogy Lumière kinematográfjának nézői megrémültek a rájuk rohanó vonattól, hiszen hittek a valóságosságában. Mivel „meglepő realista jeleneteket" éltek át, színésznek és nézőnek érezték magukat egyszerre. Már az 1895. december 28-i előadás során végérvényes egyszerűséggel említi meg a kivetítés-azonosulás jelenségét H. de Parville: „Az ember azt kérdezi magától, vajon puszta nézője vagy szereplője-e ezeknek a meglepő realista jeleneteknek."

Ez a bizonytalanságérzés többé-kevésbé megvolt az első előadások óta: az emberek kiáltozva menekülnek, mert rájuk hajtott egy kocsi, hölgyek ájultak el. De rögtön magukhoz tértek, a kinematográf olyan civilizációban jelent meg, melyben olyan mélyen gyökeredzett a kép irrealitásának tudata, hogy a vetített vízió, akármilyen realista is volt, gyakorlatilag nem volt valóságosnak tekinthető. Az archaikus emberektől eltérően, akik teljesen a vízió (a képmások) realitásában, illetve inkább gyakorlati szürrealitásában éltek, ez a fejlett emberiség a legtökéletesebb képet is pusztán képnek tudta látni. Csak a valóság „benyomását" „érezte".

A szó gyakorlati értelmében vett valóság ezért csökkentette a filmi projekciók[++] „valóságát". Az a tény, hogy a film „csak látványosság", jól kifejezi ezt a csökkenést. A látványosságjelleg vagy általánosabban szólva az esztétikai jelleg az átérzett (vagy a csak érzelmileg átélt, szemben a gyakorlatilag átélttel) szó szerinti értelmében a részvétel minden gyakorlati következményét megszünteti vagy csökkenti: a közönség számára nincs sem kockázat, sem kötelezettség. A közönség minden látványosságnál alapvetően kívül van a veszélyen, és testileg nem elérhető, még ott sem, ahol a szereplők számára valódi a kockázat. Nem érhető el a közönség a vásznon robogó vonat számára sem, mely ugyan *jelenvalóan* robog, de egy olyan jelenben, mely viszont a nézők számára elérhetetlen. Tehát nyugton maradnak, még ha át is élik a rémületet. A filmnéző nemcsak gyakorlatilag áll kívül a cselekményen, hanem tudja is, hogy a cselekmény, bár reális, *valójában* mégis a gyakorlati életen kívül játszódik le ...

A kép csökkent realitása többet ér, mint egyáltalán semmi realitás. A film, mint Méliès mondotta, „kézzelfogható közelségbe hozza a világot". Idegen fővárosok, ismeretlen, egzotikus kontinensek, bizarr hagyományok és népszokások vesztegetik azokat a kozmikus részvételeket, melyeket ugyan még kellemesebb lenne a „valóságban" - utazás során - átélni, de melyek gyakorlatilag elérhetetlenek. A kép csökkentett, gyakorlatilag leértékelt realitásának mindenesetre megvannak a maga előnyei is a veszélyes valósággal szemben - tengeri vihar, autóbaleset -, mert lehetővé teszi, hogy szerényen ugyan, de ártalmatlanul ízleljük meg a kockázat mámorát.

Mint már azonban tudjuk, még többről van szó. A filmképből hiányzik ugyan a gyakorlati valóság bizonyítóereje, de olyan érzelmi vagyonnal rendelkezik, hogy egy színjátékot igazol.

[++] projekció = vetítés *(A szerk.)*

Leértékelt gyakorlati realitásának talán még fokozottabb érzelmi realitás felel meg, tehát az, amit a kép varázsának neveztünk. A potom áron kapott kozmikus részvétel és a kép érzelmi felértékelése összekapcsolódik és összekeveredik, és együtt elég erősnek bizonyult ahhoz, hogy az új technikai találmányt már rögtön kezdetben megnyerjék a színjáték számára. Tehát a film „csak színjáték" ugyan, de igazi színjáték.

A filmben megvan a *kép varázsa,* vagyis megújítja vagy felmagasztalja a banális, hétköznapi dolgok látványát. A hasonmás rejtetten közrejátszó ereje, az árnyék hatalma és a dolgok kísértetiessége iránti érzékenység a fotogén emelkedettség legbelsejében egyesítik ezeréves varázserejüket és gyakran hatásosabban idézik elő a képzeletbeli projekciós azonosulásokat, mint ahogy erre a gyakorlati élet képes. A füst, a köd, a szél elbűvölő ereje, az ismerős helyek felismerésének naiv öröme (mely már a képeslapok és fényképek keltette örömben is benne rejlik) világosan elárulja azokat a részvételeket, melyeket Lumière kinematográfja idéz elő. A „Fort de la Ciotat" előadása után „a nézők visszaemlékeztek sétáikra, és így szóltak gyerekeikhez: „majd meglátod, hogy ilyen". Lumière első filmjei óta kihasználja az azonosulás örömét és a felismerés igényét, azt a tanácsot adja operatőrjeinek, hogy filmezzék le az embereket az utcán, vagy akárcsak tegyenek úgy, mintha forgatnának, „hogy becsalják az embereket az előadásokra".

A filmi projekció és azonosulásjelenségek intenzitásának bizonyítására idézzük Kulesov kísérletét, aki még nem rendelkezett a film technikai eszközeivel. Kulesov ugyanazt a „statikus és kifejezéstelen" premier plánt egy tál leves, egy halott asszony és egy nevető csecsemő után vetítette, a nézők el voltak ragadtatva „a színész játékától" és az volt a benyomásuk, hogy egymás után ragyogóan fejezi ki az éhséget, a fájdalmat és az atyai gyengédséget. Bizonyára csak fokozati különbség van e projekció-hatások és a mindennapi életben vagy a színházban tapasztaltak között, hozzászoktunk ahhoz, hogy gyűlöletet és szeretetet olvassunk ki azokból az üres arcokból, melyek körülvesznek minket. De más jelenségek is azt bizonyítják, hogy a Kulesov-effektus különösen intenzív.

A kinematográf „bevételeként" könyvelhetjük el a téves felismerés azon eseteit, amikor az azonosulás téves azonosításhoz vezet, mint például, amikor Anglia királya felismerni vélte magát koronázásának egyik műtermi híradójelenetében.

A kinematográf azért váltotta ki a színjáték egyik formáját, mert már maga is részvételre ösztönzött. A részvétel hatalma hógolyóból lavinává nőtt. Forradalmasította a kinematográfot és egyben a képzeletbelibe vetítette ki.

Mint mondottuk, a néző minden színjátékban kívül van a cselekményen, a gyakorlati részvétel lehetősége nélkül. Ha ez a részvétel nem is szűnt meg teljesen, mégis elcsökevényesedett és a tetszés (taps) vagy nemtetszés (fütyülés) jelzésére korlátozódott, mindenesetre pedig képtelen arra, hogy az előadás belső menetét megváltoztassa. A néző sohasem jut hozzá, hogy cselekedjen, legfeljebb csak mozdulatok és jelek erejéig.

A motorikus vagy gyakorlati vagy aktív részvétel hiánya vagy elcsökevényesedése (minden különleges esetben e jelzők közül kell kiválasztani valamelyiket) szoros kapcsolatban áll a pszichikai és érzelmi részvétellel. Mivel a néző részvétele nem fejeződhet ki cselekvésben, belsővé válik és átélés lesz. A színjáték kinesztéziája[+++] robban be a néző koenesztéziájába, életérzésébe, tehát szubjektivitásába és maga után vonja a projekció-azonosulásokat. A gyakorlati részvétel hiánya tehát intenzív értelmi részvételt eredményez: igazi átvitelek zajlanak le a néző lelke és a vásznon játszódó színjáték között.

[+++] kinesztézia = mozgásérzés *(A szerk.)*

A nézőt passzivitása és ájultsága viszonylag regresszív helyzetbe kényszeríti. A színjáték általános antropológiai törvényt illusztrál: mindnyájan szentimentálissá, érzékennyé, siránkozóvá válunk, mihelyt megfosztanak cselekvési lehetőségeinktől. A lefegyverzett SS-katona zokog áldozatai felett, az öreg harcos költővé válik a börtönben. Annak a sebésznek az esete, aki az egyik operációjáról felvett film vetítésén elájult, bizonyítja legjobban azt a tényt, hogy a cselekvésképtelenség hirtelen szentimentalizmust szülhet. Mivel kívül került a gyakorlati életen és megfosztották teljhatalmától, az orvos ugyanúgy megérzi a felvágott és összefoltozott hús iszonyatát, mint ahogy egy laikus tenné a valóságos operáció láttán. Regresszív helyzetben, valami mesterséges neurózis hatására a néző mintegy infantilis stádiumba süllyed vissza és olyan erők játékszerének látja a világot, melyek kivonják magukat hatalma alól. Ezért csúszik át minden olyan könnyen a színjátékban az érzelmi síkról a mágikusra. Egyébként éppen a legteljesebb passzivitásban - az álomban - válnak a projekció-azonosulások a legtúlhajtottabbá: ekkor álmoknak nevezzük őket.

Mivel színjátékot ad elő, Lumière kinematográfja kiváltja a projekció-azonosulást. Ezen túl pedig már különösen tiszta színjátékhelyzetet teremt, mert megvalósítja a néző és a színjáték lehető legnagyobb testi elválasztását. A színházban, például a néző jelenléte visszahathat a színész játékára, ez a jelenlét hozzájárul az események egyszeriségéhez, mely a véletlen hatalmának van kitéve: a színész elfelejtheti szerepét, hirtelen rosszul lehet. Az „atmoszféra" és a társasági forma nem választható el a színházi előadás aktuális élményjellegétől. A filmben ezzel szemben a színészek és a dolgok testi távolléte minden ilyen véletlent lehetetlenné tesz, nincs társadalmi forma sem, azaz nincs gyakorlati együttműködés a nézők és a színészek között.

Egyedülálló fejlődése és különösen a színházra jellemző berendezése révén a film egyre inkább teret enged bizonyos álomszerű sajátosságoknak, melyek elősegítik a projekciós-azonosulásokat.

A sötétség, például, olyan elem, mely ugyan nem szükséges a részvételhez (ezt a szünetben vetített reklámfilmeken láthatjuk), mégis kedvez neki. A sötétséget azért vezették be, hogy elkülönítsék a nézőt, hogy „feketeségbe burkolják", mint Epstein mondja, hogy feloldják a nappal ellenállását és az árnyék minden bűverejét felerősítsék. Hipnotikus állapotról szoktak beszélni, de a „pszeudohipnotikus" helyesebb lenne, hiszen végül is a néző nem alszik. De ha nem is alszik, olyan gondot fordítanak támlás székére, ami más látványosságoknál nincs, ahol is inkább elkerülik az altató kényelmet (színház) vagy pedig teljesen lenézik azt (stadion): a nézőnek félig kinyújtózva kell maradnia, ez a tartás előnyös a „kikapcsolódáshoz", ami viszont álmodozásra csábít.

Ott ül hát a néző elkülönítve és mégis egy emberi közeg, egy nagy közös lélekzselatin, a kollektív részvétel kellős közepén, mely csak még jobban fokozza egyéni részvételét. Egyszerre magányos és csoportlény: két olyan ellentmondó és egymást kiegészítő feltétel, mely kedvező a szuggesztió[#] szempontjából. A saját lakásunkban álló televíziónak nincs meg ez a hatalmas rezonanciatere, világosban, a mindennapok tárgyai között és olyan nézők előtt működik, akik többnyire nincsenek elegen ahhoz, hogy csoportot alkossanak (ezért hívják meg egymást az emberek tv-partykra az Egyesült Államokban).

A sötét moziteremben ülő néző ezzel szemben passzív szubjektum annak legtisztább formájában. Semmit sem tehet, semmit sem adhat, még csak tetszésnyilvánítást sem. Türelmesen elvisel mindent. Legyőzötten hagyja, bármi történjék vele. Minden nagyon

[#] szuggesztió = befolyásolás *(A szerk.)*

messze játszódik - számára elérhetetlenül. Egyidejűleg egy pillanat alatt játszódik le minden magában, koenesztetikus életérzésében, ha mondhatjuk így. Amikor az árnyék és a hasonmás varázserői fehér vetítővásznon egyesítik hatásukat, egy éjsötét teremben, amikor a néző bebújik a kuckójába és monászként[##] a vászon kivételével minden más számára bezárul a névtelen közösség és a sötétség dupla méhlepényében, amikor minden saját cselekvés szelepe eldugul, akkor nyílnak meg előtte a mítosz, az álom és a mágia zsilipei.

(Berkes Ildikó fordítása)

[##] monász = oszthatatlan és tökéletes egység *(A szerk.)*

Balassa Péter: A fényírástudók felelőssége*

Rendkívüli ellentmondás, melyre már senki nem figyel, hogy ennek az évezrednek az elején, 1000 körül az európai ember egyáltalán nem láthatott, nem nézhetett képeket, s ha véletlenül igen, akkor a hatás rendkívüli, sőt egyes feljegyzések szerint sokkoló volt - ugyanakkor ugyanennek az évezrednek a végén szinte csakis képeket néz az ember, csaknem vetített képeken át tapasztalja, éli a világot. A tapasztalás és az élet struktúrája alapvetően változott meg ezáltal, és ennek mérhetetlen következményei - a felelősség és a hatalom következményei - hárulnak azokra, akik a képeket előállítják. A romániai stb. forradalom végleg és sokkolóan megmutatta, ami eddig is nyilvánvaló volt, hogy a képalkotás az európai-amerikai civilizációban abszolút hatalommá lett, mert általa történnek a dolgok, általa változnak. Mert nem a tudás a hatalom, hanem az, ami a képekben összegyűlik vizuális információ formájában, a kép tudása a világról. Úgyis mondhatnám: minden hatalom a vetített vizualitásé.

Míg régebben a kép egyúttal képmás volt, vagy az emberről illetve az ember istenképmás mivoltáról, mindenesetre egy minta követése, sőt, ez viszont is érvényes volt: a mintának, mondjuk egy fejedelemnek meg kellett felelnie az őt ábrázoló kép követelményeinek, míg a kép évezredeken keresztül a világ bemutatása volt, s csak annyiban leleplezés, amennyiben megmutatta a mélyebb, igazabb, láthatatlanabb és követendő látványt, addig most a bemutatás helyére a látvány megcsinálása, a megcsináltság, a szubjektív teremtés lép, ez az, ami gyökerestől felforgatta - már évszázados folyamatról van szó - a látáshoz, létünkhöz való viszonyunkat. Itt ugyanis nem szubtilis esztétikai, művészeti kérdésekről van szó, nem a finomság, nem az élet a tét. A mai értelemben vett filmi leleplezés például tökéletes megcsináltság, nem pedig feltárulás, minden nagyszerű politikai és vizuális eredménye ellenére. A képtilalomtól és a képrombolástól a képmás képén és a mintakövetésen, a világ bemutatásán, a reprezentáción át addig jutott a kép hatalomátvétele a valóság felett, hogy általa valami attól és azért lesz igaz, mert megcsinál egy látható világot - a saját kép világa lesz *a* valóság. Ez gyökeresen új az említettekhez képest. Mindössze annyit akarok ezzel mondani, hogy a mai képelőállítóknak tudniok kell arról, mit is csinálnak, miféle civilizációs helyzet részei, illetve részben urai. Azt ugyanis, hogy ez sajnos ugyanaz a fejlemény, amiről ma szemérmesen nem beszélünk, de amit a 11. Feuerbach-tézis mond ki nyersen Marxnál, igen, őnála, hogy „A filozófusok eddig különbözőképpen magyarázták a valóságot. A feladat az, hogy megváltoztassák." A kamera filozófusai nem azt mutatják be, ami s ahogy van, hanem megváltoztatják az elsőtől az utolsó pillanatig - ez viszont nem más, mint a hatalom végtelenített felelőssége vagy felelőtlensége. Az „igaz a létező" elvének, illetve az „igaz, ami tény" elvének szerepét átvette „az igazság, ami megcsináltatik" elve; csupán az a kérdés, hogy akkor mi marad az igazság kritériumául? Ezzel a súlyos kérdéssel nem a jelenlévőket kívánom lehetetlen kérdésekkel sújtani, sem kompetenciám, sem felhatalmazásom nincs rá, csupán jelzem, hogy napi kérdéseik, minden szakmai mozdulatuk a kérdések kérdése, civilizációnk zsákutcájának kérdésébe vág. (Ezt persze lehet tagadni, kétségbe vonni, sőt kigúnyolni - nekem ez a meggyőződésem.)

A képzeletnek mint a realitás megerőszakolásának győzelméről beszélek, legyen az nagyszerű dokumentarizmus vagy remek fikció: mindegy, s ez párhuzamos azzal a világfolyamattal, hogy a napnyugati civilizáció a kivetítés, az énes projekció mellett döntött, valamikor régen, és lemondott annak bemutatásáról, hogy hogyan vannak a dolgok önmagukban, valójában,

* Az előadás a 22. Magyar Filmszemle szakmai vitájának bevezetőjeként hangzott el 1990-ben. Nyomtatásban a *Filmvilág* 1990/4. számában, valamint a szerző *Szabadban* című kötetében olvasható (Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 1993, 278-284.).

mielőtt mértéken felül feldúltuk volna képzeletünkkel a Földet. Ez utóbbi ui. rendkívül ritkán, a videó által átstilizált filmművészetben különösen ritkán jelenik meg. A diskurzus[+] a világgal mint látvány egyre inkább a látvány önelvű harcáról szól önmagával, a többi látvánnyal szemben, s legjobb esetben a kitörésről ebből a diskurzusból. (A hatalommal, a politikával folytatott reformer diskurzus pátoszát már rég elvesztette. S ez jó.) A képzelet, beleértve a dokumentarista képzelet megfékezéséről és ezzel szemben a meditatív bemutatás mellett beszélek. Ez utóbbi nem valami módszer vagy vizuális technika, hanem a Wohltemperiertes Klavier, a Mozart-kamarazene, Antonioni *Nagyítása, A dolgok állása,* a Tarkovszkij-kép bemutató jellege, meditatív felelőssége ez, s nem véletlenül mondtam, ezeket az ormótlan példákat, mivel éppenséggel a mesterség fogásainak bemutatásaival, a szerzői helyzet drámájának reprezentációjával jutnak el a szubjektivitástól való szabaduláshoz, vagyis a mérhetetlen felelősség képi, illetve zenei megjelenítéséhez. Mert itt nem arról van szó, hogy ki mekkora tehetség, ki milyen jó vagy rossz filmet állít elő, hanem arról, hogy ki mennyire van tudatában annak, mit jelent képet előállítani. S ez a felelősség nem lila moralizáló értelemben kerül itt elő, hanem szigorúan szakmai értelemben; a távoli vagy túl erős hivatkozott művek éppen a szakmaszerűség és a szakmai közeg körülményei köré helyezik a felelősséget, és nem beszélnek róla úgy egyébként. Nem érzelmesek, nincs gyengéd viszonyuk előállítójukhoz. Vagy ha igen, éppúgy szakmai tárgyként, mint a többi.

A túlfűtött képzelet, mely eleve csak szubjektív lehet, akkor is, ha egyezményes jelekkel utal, nos a képzelet reálissá tétele - felelőtlenül vagy gátlástalanul - a szorosabban vett realitás, a közvetlen láthatóság kioltásához vezethet. Ha állandóan képet nézek - és ezt teszem mint e civilizáció foglya - nem tudom már, mi a való és a valódi. Egy akár nagyszerű vagy szépséges diktátum végrehajtója vagyok. A képzelet, sőt képzelgés mint objektív igazság - ez a vizuális kultúra hatalomátvétele, anélkül azonban, s ezt hangsúlyoznám, hogy betöltené azt az eredetileg rendkívül felelős szerepet, amit az ezelőtti civilizációban a szó, a logosz betöltött (amíg el nem vesztette hozzá a jogát maga is). Mindennek csak következménye az a vita, harc és iszapbirkózás, ami a vizuális művészeteken, akár a médiumokon át az emberek mint hatalmi tényezők és játékosok között folyik. A történelem: televíziófelvétel, amelyben nem láthatom többé a képmást. A kép nem megőrzi és bemutatja a valóságot, hanem csinálja, egy projiciált[++] másikat teremt, a nézés, a nézőszög bármikor lehetséges megváltoztatásával mindig teljes aspektusváltás, újraértelmezés jön létre; az idő a történelem a nézésben, tehát a szemléletben mozog ide-oda, így vagy úgy, a dolog többé nem dolog, nem az-ami, hanem jó esetben valami újrateremtődés, lelepleződés, rossz, gyakoribb esetben az *én* dolga, a tulajdonom. Ám az ember csak a napnyugati civilizáció végnapjainak felfogása szerint lehet pusztán az önmegvalósítás korlátlan ura, pusztán önmaga elgondolása, projekció önmagáról, amit kíméletlenül érvényesít a másikkal szemben, eredetileg azonban bizony részhalmaz volt egy Egészen belül. Nos, a természettel folytatott irgalmatlan és minden emberi háborúskodást felülmúló irtó hadjáratunkban, mely az öngyilkosság kifejlett formája (legföljebb nem veszünk tudomást róla, hogy ez igaz), e harcban a tudás az Egészről, a természethez: természetünkhöz tartozásunkról, szükségképpen el kell hogy vesszen. Vajon nem éppen itt van-e mégis a keskeny rés - egy új nézőszögé?

Nem a vizuális kultúra ellen, hanem a mindenhatósági komplexusunkba ágyazottsága ellen és a passzivitásra, önismeret-hiányra ingerlése ellen beszélek, amely mindent helyettem csinál, gondol, és főleg lát. Ahogy elém tár: megvakulok. A médium szó nem véletlenül áll közel a

[+] diskurzus = párbeszéd *(A szerk.)*

[++] projiciál = vetít *(A szerk.)*

mediátor szóhoz. Köztem és az egykor látható világ valósága között áll valami, amelynek a felelőssége ilyen körülmények folytán felmérhetetlenül megnőtt. Nem abban, hogy mit s hogyan mutat be, hanem abban, *ahogyan nem mutat be,* és elém teremt valamit, amit valóságként *kell* elfogadnom. Sokszor olyat ígér - minden kép ígéret -, ami nincs, s ezáltal megvalósításra szólít fel (ez a pornó és a horror nagy titka is). Azt sugallja, hogy a vizuális képzelet által minden és bármi valósítható, a végtelenség mennyiségi ígérete, mint akár a tőke, akár a politikai forradalom permanens ígérete, akár Marx felhívása a filozófusokhoz, a földi paradicsom. Hogy az, amit itt látok, „szép", *mert* meg van csinálva, ki van találva, itt mozog előttem, tehát így van. A vizuális művészet felelőssége egész civilizációnkkal áll szoros kapcsolatban: ez pedig a hódítás szóval meg a hatalom szóval van a legszorosabb összefüggésben. Zárójelbe illene, hogy talán e szavak a magyarázatai annak, hogy a film- és a tévészakmában oly példásan összesűrűsödnek korunk hatalmi harcai, olykor a legszörnyűbb módon, s hogy a politika pontosan tudja, miről van szó, mi a tét, és nem is habozik.

Lezárásképpen engedjék meg, hogy tovább fokozzam ellenérzésüket ezzel a szakszerűtlen bevezetővel szemben: vajon nem a képi takarékoskodásban és bizonyos mérvű aszketizmusban, a képi fogyasztás visszafogásában volna a vizuális kultúra - ami kétségkívül felváltja a szó kultúráját, amelyben a fényírástudók felelőssége küzd majd az analfabétákért -, nos a vizualitás szemléletileg szegényebb megújulásának a lehetősége? Vajon nem egy öngyilkos világfolyamat egészében és ellenében kellene végiggondolni és szemlélni a magyar vizuális kultúra és filmművészet helyzetét is, függetlenül az egyéni kvalitásoktól? Akkor is, ha az aszketizmus emlegetése egy nyomorgó, megalázott filmipar és művészet körülményei között bizonyára vérlázítónak hangzik. Bízom abban, hogy csak a legelső hallásra.

Gelencsér Gábor: Képtelen képek

A médiarealizmusról[*]

Megmutatni a nem létezőt - a kép, az ábrázolás sok évezredes dilemmáját fordítja ki sarkaiból az ezredvég digitális számítástechnikája. Ebben a pillanatban lehetőség van arra, hogy új Marilyn Monroe- vagy Humphrey Bogart-filmek készüljenek - egyelőre csak a szerzői és személyiségi jogok jelentenek akadályt. A *Jurassic Park* óta azon törik a fejüket a technikusok, miképpen lehetne az őslények után nem létező színészeket mozgatni a vásznon. A *holló*[#] című filmben pedig már látható is az eredmény: a forgatás közben elhunyt főszereplőt a még hiányzó jelenetekben számítógépen generált mása(?) „alakította". Vajon pusztán film és technikatörténeti érdekességről van szó, vagy gondolkodásunkat, valóság és képmás viszonyát átértelmező ismeretelméleti fordulatról?

A mesterséges képelőállítás lehetősége önmagában nem jelent semmit, hiszen mindenfajta képalkotás, készüljön akár kommunikációs, akár mágikus, akár művészi céllal, *mesterséges* képzelőerő és kifejezés eredménye; továbbá a kép(más) létrehozója a „másolat" elkészítése során nemcsak jelentést, üzenetet, szándékot artikulál,[##] hanem kép és valóság vonatkozásában, intencionális[+] aktusként, megfogalmazza önmagát is. Ennek a viszonynak a mibenléte évezredes szellemtörténeti kanyarok után most triviális zsákutcába torkollik. A valóság ugyanis mintegy helyet cserél a képmással; a kép nem jelent vagy megmutat, hanem *valósággá válik,* a valóság pedig, képmásától fosztottan, prezentáció[++] és reprezentáció[+++] között a pad alatt, ügyefogyottan várja, hogy „adásba kerüljön". A mesterséges képalkotás tehát nem önmagában jelent fordulatot; a médiagalaxissal összefüggésben, a valóság elvalótlanodása és képmással történő helyettesítése felé vezető úton a film, a televízió, a videó és a számítástechnika biztosított szabad jelzést.

Valóság és reprodukció viszonyában a film nyitott először új távlatokat. A fotó után a mozgókép újabb, fokozhatatlannak tűnő lépést jelentett a hű valóságábrázolás terén, ám Lumière vonatának elrobogása után a nézőket furcsa mód inkább a képzeletbeli valószerű megjelenítése kötötte le. S ez elsősorban nem trükkök alkalmazását jelentette, hanem a film alaptermészetének lényegére mutatott rá: mindannak, ami a vászonra kerül - az animáció és néhány más, experimentális[#] törekvés kivételével -, a valóságban is végbe kell mennie. Amint a Holdra szállásról fantáziáló író szavait mozgóképen meséli el a vásári mutatványosból lett ősfilmes, hiába keveredik a hihetőség határán túlra, állítást fogalmaz meg. Fiktív állítást - s ezzel Méliès a legnépszerűbb filmtípust, a játékfilmet hozta létre. „A kép akkor is valóságos, hogyha hamis" - mondja Umberto Eco, vagyis saját összefüggésrendszerükben a játékfilm „hamis" képei is valóságosak, méghozzá a konkrét valóság valóságát hordozzák. A rövidre zárt, s így kicselezett mesetudat nem tehet mást, átadja magát a fiktív tényeknek, beleél,

---

[*] Megjelent a *Pannonhalmi Szemle* 1995/1. számában.

[#] Alex Proyas 1994-ben készült filmje. A forgatás közben elhunyt főszereplő Brandon Lee volt. *(A szerk.)*

[##] artikulál = tagol *(A szerk.)*

[+] intencionális = szándékolt *(A szerk.)*

[++] prezentáció = bemutatás *(A szerk.)*

[+++] reprezentáció = képviselet *(A szerk.)*

[#] experimentális = kísérleti *(A szerk.)*

azonosul elfogad - vagy elutasítja az egészet. A görög hagyományú vizuális megismerésfolyamatnak nincs esélye a konkrét képekkel szemben.

A játékfilmhez képest az úgynevezett dokumentumfilm tovább fokozza a valóság reprodukciójából adódó feszültséget, hiszen itt már nem a fikció idézőjelében kell elfogadnunk a képek állítását, hanem létező igazságként kell szemlélnünk őket. Amennyire játékfilm esetén a *valóság* reprodukciója köti a képzeletet, úgy a dokumentumképeknél a valóság *reprodukciója* zárja ki a tárgyszerűséget. A mozgóképi jelentésadás és jelentéstulajdonítás immár száz esztendős szövevényes történetében a valóság illuzórikus ábrázolása volt az egyetlen, magától értetődő pont - annyira magától értetődő, hogy a filmi közlés kutatói csak egy-egy kifejezőeszköz, műfaj vagy irányzat kapcsán utaltak rá.

A mozgóképek valóságosságát egy új médium, a televízió, méghozzá a televíziós hírközlés állította előtérbe. Az elektronikus képrögzítés valóság és képmás hagyományos filmi összefüggésén nem változtat, azaz a tévében is meg kell történnie mindannak, amit közvetít. Az új mozzanat a széleskörű elterjedtségben és a képmásközvetítés egyidejűségében rejlik. A „világfalu" „monitorpolgáraiként" egyszerre részesülünk ugyanabból a valóságból. Lenyűgöző és zavarba ejtő élmény. A műholdas műsorszórás segítségével gyakorlatilag az egész civilizáció ha nem is ugyanazt nézi, de egyforma képeket bámul. Az intim körülmények között szerzett univerzális ismeret megszerzése a távkapcsoló kezelésén kívül semmilyen tevékenységet nem igényel. Nem kell utánajárnunk, megtapasztalnunk, kilesnünk, megértenünk vagy átélnünk, hiszen egyszerűen ott sorjáznak a valóság képei a szobánkban - és valamennyi embertársunk szobájában. A passzivitás védtelenné tesz, a közlés egyetemessége elkápráztat: inkább hiszünk a televíziónak, mint a saját szemünknek; a talk show-ban látott sorsdráma jobban megrendít szomszédunk tragédiájánál; a sarkon történt balesetet akkor illesztjük a valóságos események sorába, ha este a tévéhíradó is beszámol róla. Ahogy a környező világban egyre nagyobb mértékben a képek alapján tájékozódunk, úgy nő a média hatalma. A valóságközvetítés, illetve -birtoklás monopóliuma körül dúló látványos politikai és gazdasági csatározásokkal párhuzamosan a világtévé a maga hasonlatosságára formált tévévilágot teremt. A műsorrend diktál: nem a híradó van a hír kedvéért, hanem fordítva, s hírnek akkor is lenni kell, ha nincs, hiszen most fél órán keresztül ez a műsorszám megy. Az elmúlt évek közép-kelet-európai politikai eseményei, különösen a romániai „forradalom", látványosan tárta fel a televíziós hírközlés természetét. Felborult a műsorrend. Nem klipesített híreket láttunk, hanem az előre kiszámíthatatlan események szerkesztették az adást. Nem történt más, mit a szó igazi értelmében vett közvetítés; változás csak az információátadás nagyságrendjében és gyorsaságában következett be. A forradalmárok a 19. század közepén a nyomdát, a 20. század elején a telefonközpontot, közepén a rádiót, e század végén a tévét foglalták el először, s legközelebb nyilván az állam számítógépközpontját veszik célba. Ebben az összefüggésben a hírközlés terén nem történt paradigmaváltás,[##] a tévé belesimult az egyre tökéletesedő kommunikációs csatornák sorába. Romániában a valóság képei tehát, ha csak néhány pillanatra is, szétzúzták a műsorrendet, s ebben a „barbár rendetlenségben" nemcsak a televízió közvetlen és egyidejű valóságábrázolásának eredeti hatására döbbenhettünk rá, hanem arra is, mit vesztünk, miről maradunk le a békésebb hétköznapokon. S már nem egyszerűen a műsorrend kényszeréről van szó. A helyi televíziózást felváltó globális csatornák nemcsak szerkesztik a valóságot, meg is rendezik. A szomáliai partraszállást a CNN nyomására az esti főműsoridőhöz igazították...

[##] paradigma = bizonyításra alkalmazott példa, szabályrendszer *(A szerk.)*

Valóság és fikció egymásba csúszásának, összekeveredésének már-már abszurd példája a reality show. A krimik és az akciófilmek fiktív valóságára unottan legyintő néző valami igazira áhítozik, készítsünk tehát műsort a hétköznapokról. E mögött természetesen közvetlenül a nézőszám növekedése, közvetve pedig a pénz munkál (több néző - magasabb hirdetési díjak), nem szabad tehát arra gondolnunk, hogy soha nem látott demokrácia tör ki a médiapiacon, s a műsor azokról szól, akikről és akiknek készül. Már a műfaj elnevezése sokatmondó: valóság esztrádköntösben, azaz az akciófilmek és újabban a háborús hírek hatásdramaturgiáját most megtörtént, hétköznapi események töltik meg tartalommal. Félórára mindenki lehet sztár - mondta annak idején Andy Warhol a pop kultúráról, s a tévében akármennyire igaz történetről legyen szó, a hétköznapi emberből is menthetetlenül sztár lesz. Egyrészt ezek a műsorok nem *igaz,* hanem *különleges* történeteket mutogatnak. Legalább bűnözőnek, perverznek vagy esztelen rekordhajhásznak kell lennie annak, aki a szerkesztők érdeklődésére számot tarthat. Másrészt a történetek elbeszélését nem valamiféle valóságkövető dramaturgia irányítja. A cinéma vérité elvének és a cinéma direct módszerének megcsúfolásaként a valóságos események nyomába a képi és narratív közhelyekkel felfegyverzett kamera indul. A fikciós látásmód és formakultúra kereszteződik dokumentarista érdeklődéssel, s a végeredmény nem más, mint az igazság feláldozása a hatásosság oltárán. A történetek nem a történet szereplőiről szólnak, hanem a műsorról. A félórás sztárokat meghempergetik a médiacirkusz porondján, majd ki- illetve visszadobják a külső sötétségbe, ahol csak a képernyő katódcsöve ad számukra némi fényt, hiszen ott folytatódik az újabb sztárok fogyasztása. Szépen beszélt minderről Fellini a *Ginger és Fred*ben, nehezen elviselhető képekkel szembesített Oliver Stone a *Született gyilkosok* című filmben.

A valóság és az illúzió között húzódó határ végleges felszámolását segíti az ún. virtuális valóság élményének megteremtése. A virtuális valóságba belépő térutazó sisakot húz a fejére és kesztyűt az egyik kezére. A sisakról két, közvetlenül a szem elé helyezett képernyő digitális technikával lövi egyenesen a retinára a képeket, a számtalan érzékelővel ellátott kesztyű pedig a kéz mozgását követve irányítja az utazást. A közvetlenül a retinára vetített kép lényege az, hogy teljesen kitölti a látómezőt, olyan vizuális élményt nyújt, amilyent eddig csak a természetes látás biztosíthatott. Az érzékelő kesztyű segítségével mozogni is lehet a mesterséges látómezőben - ha felemeljük a kesztyűt, a „kezünket" látjuk a szem előtt, de „haladni" is képesek vagyunk -, s ezzel a valóságélmény teljessé válik.

A virtuális valóság megteremtése, mint szinte valamennyi technikai találmány, a hadiiparnak köszönheti létét: a pilóták kiképzésekor használt szimulátorok tökéletesítése során született. Beláthatatlan lehetőségeket jelent az orvostudományban, biológiában, fizikában, hiszen lehetőséget nyújt például egy molekula „körbejárására". Minden technikai újdonság, így a virtuális valóság lehetőségeinek végiggondolása is lenyűgöz és elriaszt. Gyógyítani lehet vele, de az élő szervezet részecskéinek átrendezése mint létező lehetőség, a laikust is félelemmel tölti el. A hadiipar kapcsán pedig hajlamos rá az ember, hogy egy bizonyára igen civil, ám roppant humánus javaslattal éljen. Ha már a haditechnika szimulált és éles működése között szinte semmi különbség nincs - az iraki háború tévéközvetítése egy számítógépen kivitelezett akciófilmre hasonlított, s egyes pilóták vallomása szerint nem is éreztek különbséget az igazi rakéták kioldása és a szimulátor gombjának megnyomása között -, akkor talán elég lenne a csatákat a virtuális valóságban megvívni, s a „game over" után kihirdetni a győztest.

Valóság, valódi, igaz - kiüresedett vagy legalábbis relativizálódott fogalmak. Új világkép születik a szó szoros értelmében új *kép* a világról. A mozgóképpel útjára induló évszázados folyamat betetőzéseként most olyan új kép születik a világról, ami a világban nem létezik. Feje tetejére áll eredeti és másolat évezredes tradíciója: a valóság létező elemeiből nem létező

valóságot, pontosabban valóságfikciót vagy virtuális valóságot lehet létrehozni, s ez, mint láttuk, igazibb a tapasztalati világnál.

A mesterséges képek létrehozása a filmes, illetve a fotográfiai valóságrögzítés manipulálásának szándékával jött létre. A manipuláció szót itt nem feltétlenül negatív értelemben kell használnunk, egyszerűen a valóságot reprodukáló filmszalag vagy kép utólagos átalakítására utal abból a célból, hogy valamilyen képzeletbeli, nem létező világot valóságosként ábrázoljon. A képek retusálásától a különféle trükkökig rengeteg lehetősége van ennek, s persze valóban nem zárható ki a rosszindulatú félrevezetés sem, különösen a fényképek kapcsán. A hagyományos fotográfiai manipulációnak azonban, bármilyen tökéletes is, mindig nyoma marad, ha más nem, az eredeti. A digitális képrögzítés viszont felszámolja a nyomokat. A kép elemi részecskéi, a pixelek digitális jellé alakulnak, s e jeleket a számítógép lebonthatja, majd ismét összerakhatja - másképp. Az új változat nem lesz más, mint egy újabb „dokumentum” a lemezen; az előzmények letörölhetők, a kép elemenkénti újjáépítésének varratai nem látszanak. Az „eredeti” és a „másolat” digitális struktúrája egyforma, s ezzel a két fogalom hatályon kívülre kerül.

Ha végiggondoljuk kép-képmás-valóság láncolatának átalakulását egészen a mesterséges képmáskészítés lehetőségéig, s ha figyelembe vesszük kép és valóság média hatására történt felcserélődését, talán nem túlzó következtetés mesterséges képek helyett mesterséges valóságról beszélnünk. A digitális képrögzítés következményeként Vilém Flusser az új képzelőerő megszületését köszönti. Nem csak *új képzelőerőről* van azonban szó. A képek pixelpontonkénti rögzítése, lebontása, majd újraalkotása nem annyira a valóság megismerésére/elképzelésére indítja az embert, inkább megalkotására/átalakítására. Szerencsénk lesz, ha csak egykori sztárok sétálnak vissza a nappalinkba...

Bíró Yvette: A kép: ez a titokzatos tárgy[*]

Természetesen minden baj a Bibliával kezdődött. Amikor az Írás azt mondja: „Ne csinálj magadnak faragott képet; és semmi hasonlatosságot azoknak formájára, melyek ott fenn az égben vagynak, se azoknak formájára, melyek a földön itt alant vagynak", meg lettünk bélyegezve (vagy elátkozva?) örökre. Miért lett ilyen szigorúan tilos képeket alkotni, az ember vágyait, félelmeit, szerelmét vagy álmait kivetíteni és megtestesíteni? Kinek állt érdekében (vagy ki tarott attól?), hogy megfosszon a belső igénytől, hogy észleleteinket és vágyainkat érzékelhetővé, láthatóvá, tapinthatóvá tegyük? A *féltékeny* Isten volt az, aki a maga hatalmát teljes láthatatlanságában akarta fenntartani; aki nem engedhette, hogy bármivel is pótolják vagy helyettesítsék, ami a vetélytársává válhat. A parancsolat annak tökéletes megértése volt, hogy a képalkotás valódi hatalom; hatalom a múló idő és a végesség fölött, mert általa az ember természetük szerint pusztuló tárgyakat és önmagát halhatatlanná kívánja, képes tenni. Talán szükségtelen mondani, minél szigorúbb volt a tiltás, annál erősebb lett a kihívás; és lázadások hosszú története bizonyítja az ember leküzdhetetlen vágyát arra, hogy az élet tárgyait és viszonyait újrateremtse, lemásolja és sokszorosítsa. Egészen médiakorunk katasztrófájáig, Baudrillard kifejezésével élve, amelynek során e sajátos képi ábrázolások, mint egy különös járvány révén, annyira elárasztottak, hogy komolyan fennáll annak a veszélye, hogy e folyamat magának a valóságnak végzetes megsemmisítéséhez vezethet.

Ezért, jóllehet a képek a dolgokat láthatóvá teszik, és térbeli alakot kölcsönöznek nekik, a képalkotásnak lényegi kapcsolata van az idővel is. Nyomon követve a mimézis meglehetősen szövevényes históriáját, az alábbiakban e különleges viszony néhány aspektusához szeretnék megjegyzéseket fűzni.

Ha a modern képalkotás három, egymástól jól megkülönböztethető stádiumára gondolunk, meglepő látni, milyen nagy mértékben hatott a technológia a képek vonzó megjelenési formáira. De nem szabad megfeledkeznünk Heidegger figyelmeztetéséről, mely szerint „a technológia lényege egyáltalán nem technológiai". Megállapítható ugyan, hogy a fotografikus, a kinematografikus és az elektronikus kép korszaka a klasszikus realizmus gyakorlatához, a modernizmushoz és a posztmodernizmushoz kapcsolható, a kérdés számomra most inkább az: milyen a képek időábrázolása és az a mód, ahogyan az idővel bánnak.

A *fotográfia* abban a pillanatban jelenik meg, amikor az ipari társadalom látvány iránti szükséglete egyfajta „őrületté" válik, amikor a képek társadalmi méretű megsokszorozása a világ valamiféle gyarmatosítását kezdi jelenteni. A tanúságtevő élethűség következtében a fotó bizonyságaként, evidenciaként jelenik meg. Az emberinek a mechanikussal való helyettesítése lehetővé teszi az ellenőrzést, a tömegességet, és felszabadítja az időt. A fotó a való világot egyfajta dokumentumként ragadja meg, melyben a dolgok nem vesznek el, hanem továbbra is hozzáférhetőek maradnak. A valóság „pénze", a tapasztalat „pénzneme", melyet birtokolni, másolni és forgalmazni lehet. A fotó megfagyasztja, s ezzel tárolni is tudja a pillanatot. Ezt nevezi Bazin mumifikálásnak.

A fotóban általában az igazság és a vitathatatlan hitelesség médiumát látják. A tudósok fényképeket használnak a bolygók feltérképezéséhez és a szubatomikus részecskék azonosításához, a rendőrség és az ügyészek a bűntények felderítéséhez, és újságszerkesztők az események dokumentálása céljából. Még mindennapjaink amatőrfényképei is a társadalmi

[*] A tanulmány egy 1990-es előadás bővített változata. Magyarul a szerző *A rendetlenség rendje (Film/kép/esemény)* című kötetében olvasható (Cserépfalvi Kiadása, Budapest, 1996, 110-121.).

valóság lakmuszpapírjai a szemek milliói számára. A fotó - mint mondta valaki - „emlékezettel ellátott tükörként szolgál”.

Így hát időbeli természete a múltra, a „befejezett jelenre” vonatkoztatja. Ez volt, megtörtént - ez a fotó közvetlen tartalma, jóllehet nem maga a dolog, hanem csak nyoma annak. Ez az oka, hogy a fénykép mindig felkelti a veszteség, a visszahozhatatlanság érzését is. És ezért tapad hozzá oly sok nosztalgia. A fotográfia felfalja az időt - minden fénykép egy fajta *memento mori*[+] . Fényképet készíteni valamiről annyi, mint osztozni egy másik személy vagy tárgy sebezhetőségében és halandóságában. Éppen a pillanat kimetszésével és megfagyasztásával tanúsítja minden fénykép az idő könyörtelen „szétoldódását”. A fotó a halál ügynöke, mint Barthes nevezi, egy paradigma,[++] mely nem több, mint egy kis kattanás, mégis maga a végérvényes halál. Mi sem könnyebb, mint a fotót hibáztatni a látvány banalizálása, az egyszer megtörtént, az esetleges ismétlése miatt, vagy éppenséggel azért, mert a véletlenszerű rögzítésével derealizálja a konfliktusokkal teli világot. Ha kiragadjuk a szövegkörnyezetéből, nem marad belőle más, csupán a létezés áttetsző burka.

A *film* nagy újdonsága persze mozgásképtelensége, ami viszont teljesen új időélményt hoz létre. Susan Langer híres meghatározása szerint a film „végtelen most”. Az áradó képek legszerencsésebb analógiáját pedig Eizenstein nyújtotta, amikor a robbanómotorban végbemenő explóziók[+++] sorozatához hasonlította őket, amely az állandó előrehaladást lehetővé teszi. Az ábrázolás konvencionális tér-idő egységét széttördelő, de a különálló darabokat alkotó módon áthasonító, újraszervező film lett a legfontosabb eszköze a modern gondolkodásra jellemző dialektika kifejezésének. Szerkezetében az ellentmondások és a paradoxonok játsszák a főszerepet. Tárgyát szüntelenül mozgásban tartva, valamint eszközeivel is térben s ugyanakkor időben pozíciót módosítva, a filmkép magát a változást testesíti meg és fejezi ki. Anélkül, hogy elveszítené objektivitását, a film a külső tárgyi világ dinamikáját egyszerre tükrözi és átalakítja, s közvetlenül szubjektivitást és szándékot fejez ki. Időélménye megfelel a modernizmus *durée*- és diszkontinuitás-értelmezésének.[#] Folyamatos előrehaladó mozgásában különböző időszerkezetek vannak sorba rendezve és rétegezve. A film ábrázolásában mind a várakozás, az anticipáció,[##] vagyis a jövő (a vágy), mind a jelenlét, mind az emlékezet, mind a múlt időbelisége, érzéki alakot ölt. Ugyanígy testesül meg benne az idő visszafogása és megnyújtása is. A térbeli kifejezőeszközök révén a fotó sík, elvont tere az élő, lélegző világ konkrét anyagává sűrűsödik. Bahtyin leírása a térről, mely „az idő mozgásaival, cselekménnyel és történelemmel telítődik és azokra felel”, sok tekintetben még alkalmasabbnak látszik a film, mint az irodalom jellemzésére. A kronotópia[###] térben testesíti meg az időt. „A térbeli és időbeli mutatók egy nagy körültekintéssel kigondolt konkrét egészben egyesülnek.” A folyamatosság és a megszakítottság, az összefüggő és az összefüggéstelen összefonódik, s szolgálatába állítja a mellérendelést, az ellenpontot és az egyidejűséget, megvalósítva ezzel azt a fajta többszólamúságot, amellyel eddig csak a modern zenében találkoztunk.

[+] memento mori = emlékezz a halálra

[++] paradigma = bizonyításra alkalmazott példa, szabályrendszer *(A szerk.)*

[+++] explózió = robbanás

[#] durée = (idő)tartam; diszkontinuitás = megszakítottság

[##] anticipáció = sejtetés

[###] kronotópia = idő-hely, ‘az idő helye’

A harmadik, *elektronikus stádium* magával vonja „a természetbe és a tudattalanba való behatolást és azok gyarmatosítását” is (Jameson), melyet mostanában olyan nagy szavakkal szeretnek illetni, mint rombolás, fenyegetés, nukleáris holocaust és így tovább. Ez a jelenség, úgy tűnik, egyaránt magában foglalja a környezet tökéletes bekebelezését a tömegkommunikáció által, és a piacra bocsátható tudatalatti vágyak előállítását. Elérkezett a posztmodernizmus kora.

A posztmodernizmus technológiája a fotografikus és a kinematografikus kép analóg minőségét információ-bitekre egyszerűsíti, sematizálja, melyeket sorozatban továbbít. Ezáltal alapjaiban rendül meg a fotografikus ábrázolás hitelessége. A közvetlen - s korántsem csupán egyetlen - veszély a számítógépes képalkotás, mely az elektronikus technológiából fejlődött ki, s amely mindenki számára lehetővé teszi, hogy kényére kedvére megváltoztassa a képet. Ez a technológia könnyűvé teszi a fotografikus képek újrakomponálását és összekapcsolását, s mindezt úgy, hogy az eljárás módja gyakorlatilag rejtve marad a néző előtt. Bizonyosnak látszik, hogy a fotók a jövőben kevésbé lesznek tényszerűek; sokkal inkább csupán tényszerű képződmények, faktoidok lesznek, egyfajta nyugtalan és nyugtalanító, hibrid képanyag, mely nem annyira a megfigyelt valóságon és a tényleges eseményeken alapul, hanem a képzeleten. Ez a váltás nemcsak a fotográfiáról kialakított képünket változtatja meg, hanem sok más, korábban nagy becsben tartott, a valósággal kapcsolatos fogalmunkat is.

Az elektronikus kép alternatív, másik világot teremtett, mely a nézőt is magába fogadja egy alig temporarizált[+] térben. Ez a kép megszakított, és nélkülözi a közvetlen összefüggést, nem kivetítésként, hanem valamiféle szórt átvitelként érzékeljük. Mivel nem a tapasztalati valóságot, az empíriát[++] teremti újjá, és nem a személyes szubjektivitást ábrázolja, egyfajta „metavilágnak” tekinthető, ahol az érzelmek és érzelmi értékek csupán magában a megjelenítésben objektivizálódnak. A vonatkozási rendszer nagyjában-egészében eltűnt. Baudrillard kifejezésével, csupán szimuláció,[+++] mely már nem utal semmilyen eredeti tárgyra, hanem egyfajta valóságfeletti realitást, „hiperrealitást” hoz létre. Mivel ezekben a filmekben a múlt újraátélését vagy a jövő megsejtését sokkal inkább ösztönzés és vágy, mint hiteles felidézés jellemzi, az elektronikus időbeliségnek egy fajta elsődleges, közvetlen értéke jön létre, mely alkalmat ad a szelektálásra, a visszajátszásra és az összekapcsolásra. Az elbeszélés időbeli egységének vagy kohéziójának[#] helyébe a töredékek és villódzó epizódok sokasága lép. Az elektronikus kép könnyű kézzel összeállított kollázsok közvetlen és véletlenszerű formációja, mely a történelmet hasznosítható hulladékok halmazaként kezeli, és az elbeszélést és a logikát szívesen felcseréli a vibráló játékkal, képekből, idézetekből, laza kommentárokból és más szabad formákból összeállított látványossággal. Ezek a munkák gyors, széttöredezett ritmusokat, bizarr szembeállításokat, minden kronológiát és logikát szétzúzó szerkezeteket alkalmaznak, minden elérhető tárgyat újrahasznosíthatnak, feldarabolnak és kannibalizálnak. Az időbeliség paradox módon - mint Sobchak mondja - éppen a megszakítottság, a diszkontinuitás homogén élményében ölt alakot. Az idő önmagába látszik visszatérni egy olyan szerkezetben, melyre az egyenértékűség, az ekvivalencia és a megfordíthatóság, a reverzibilitás a jellemző. A várakozás és felidézés időbeli szerkezetével való szakítás egy különös időtlenséget eredményez, mely egyben a térnélküliség érzetét is kelti. Absztrakt, megragadhatatlan tér ez, minden mélység nélkül, s bár telítve van káprázatos

[+] temporarizált = időbelivé tett

[++] empíria = tapasztalat

[+++] szimuláció = tettetés

[#] kohézió = összetartó erő

színekkel és megkapó ritmusokkal, ez nem képes pótolni a hiányzó gazdag élményt, az igazi textúrát,[##] valamint az átélhető érzelmeket. Az események magszakíthatatlan egymásutánja és a szédület már csupán egyfajta kinetikus[###] izgalmat eredményez. A felszín, a felszínesség lakhatatlan világa ez. Érzelmek helyett csupán egyfajta szabadon lebegő intenzitást nyújt, az eredmény pedig eufória és mámor. Az egész világ csupán trükknek, mesterséges effektusnak látszik.

Ezek a megjegyzések talán segítségünkre lesznek a modernista és posztmodernista képalkotásról szóló mostani vita megközelítéséhez.

Kiinduló állításom szerint, bár a modern és a posztmodern közötti szembenállás nagyon divatos mostanában, éles elkülönítésük a filmművészetben nem igazolható. A közismert történeti adottságok miatt, amelyek a film felgyorsult fejlődésére jellemzőek, az egyes fejlődési stádiumok sokkal jobban átfedik, kiegészítik és módosítják egymást, mint más médiumok esetében. A modernizmus még távolról sem döglött oroszlán. Ami pedig a posztmodernet illeti, kétségtelenül része a modernnek, és semmiképpen sem puszta tagadása vagy ellentéte annak.

A filmet illetően távol áll tőlünk Charles Jencks önhitt biztonsága, aki pontosan megmodta, mikor halt meg a modern építőművészet, 1972. július 15. délután 3 óra 32 percet jelölve meg, amikor a híres St. Louis épületnek dinamittal megadták a kegyelemdöfést. Mi inkább amellett vagyunk, hogy visszakövetelјük a modernizmus élethez való jogát, és segítsük megvalósítani ígéreteit.

Ha a posztmodernt sokan olyan önellentmondásos, tudatos és önpusztító tendenciák határozzák meg, melynek különös sajátossága vagy hajlandósága a megkettőzés és az ambiguitás,[+] én megpróbálom bebizonyítani a közelmúlt vagy újabb filmek néhány szép példáján, hogy mindkét csoportba könnyedén bele lehet őket sorolni.

A posztmodern egyik alapvető ellentmondása úgynevezett kettőssége, azaz egyszerre befelé és kifelé irányuló természete, lévén egyszerre különös mértékben önreflektív, valamint erősen az élethez és az aktuális történethez kötődő. Más szóval: egyfajta dokumentarista történetiség találkozik benne ironikus, játékos módon a formalista önreflektivitással és a köznyelvi anyag használatával.

Vegyük Chris Marker *Nap nélkül*jét. Marker lenyűgöző filmje egyrészt csupa dokumentumanyagból áll, másrészt viszont olyan szöveg, mely a lehető legnagyobb rétegezettséget mutatja, elhomályosítva az ábrázolás áttetszőségét. Hihetetlenül személyes és költői; narratív szerkezete komplex módon szerveződik a levi-straussi „szemantikai és esztétikai rendbe", önmagában hordozva üzenetét. Marker célja nem kevesebb, mint az, hogy az „idő spiráljának" élményét közvetítse.

Egy félkomoly keretet használ fel ürügyként, hogy a narrációnak helyet biztosítson, mintha levelet írna valaki egy ismeretlennek - és ennek az emberi hangnak az artikulációja a maga szüneteivel, sejtetett hangulatváltásaival, magyarázataival és személyes hangvételével külön réteget alkot, egyben pedig a vizuális ábrázolás ellenpontjául szolgál. Így egy összetett dialogizálás vonul végig a filmen: „egyik jelentésnek a másik jelentésére, egyik hangnak a

[##] textúra = egy műalkotás szerkezeti elrendeződése, tkp. szövete

[###] kinetikus = mozgó, mozgásbeli

[+] ambiguitás = kétértelműség

másik hangra rétegezése" - mint Bahtyin írja -, valamint a hangok kombinációja. Mindez a komoly és játékos, a tünékeny és a lényeges között ingadozva megy végbe, valami olyan sugárzó és kifinomult módon, hogy a felhangok voltaképpen többet fejeznek ki, mint bármely más nyíltan kifejtett vagy feltárt jelentés.

Marker filmjének vizuális világa szabadon sorjázó, áradó képekre, szuverén töredékekre épül, megannyi fényt, színt és ragyogó megfigyelést tartalmazva, a befogadás határait kockáztatva. Ezért mondhatnánk, úgy látszik, túllép a modernizmus terrénumán, a posztmodern kápráztató telítettségét idézi. Marker a vadász szívósságával folytatja - a vad? a megismerés? valamely cél? - keresését, miközben felfedezőútjának, benyomásainak megragadó darabjait tárja elénk. A látvány örvénylése hivatott az idő említett spriláját vagy örvényét kifejezni. De nemcsak az. A film egész ún. nagyszerkezete is ezt az ívet vagy mozgást követi, szabályos *diminuendó*val[++] érzékeltetve az emlékezet kopását, az elraktározott képek fokozatos homályosulását. A film feszültsége éppen ebből adódik, az erőfeszítésből, amellyel megkísérli megragadni és megőrizni az élmény egykor eleven tartományait, hogy ellenálljon az idő rombolásának. Mint Marker mondja, az emlékezés nem ellentéte, inkább burka a feledésnek. „Nem emlékezünk, hanem átfogalmazzuk emlékezetünket..." Miközben a „szívet megdobogtató dolgok" után kutat, és az elröppenő és visszavonható jelenségek világában mozog, a dolgok múlékonyságát éljük át. De ugyanúgy érzékelnünk kell, kép és szöveg együttesével, a dolgok hevességét, agresszivitását is, a dolgokét, melyek érzéssel vannak tele, s amelyekkel egy-egy pillanatra azonosulunk és eggyé válunk. Marker azt sugallja, hogy az új biblia az idő végtelen mágneses szalagja lesz, melynek állandóan újra kell olvasnia önmagát. S most ismét előttünk a posztmodern táj: roncsok, töredékek, romok. Csak nekik van joguk a halhatatlansághoz. A búcsú szertartásával kell megtisztelnünk mindazt, ami volt és elveszett, eltörött és elhasználódott - mondja. - Így állítja színre az élet az idő munkáját.

Az időnek ez a munkája válik Marker izgalmasan gazdag filmjének vezérmotívumává, központi metaforájává, mely természetszerűleg nem kínál semmiféle lezárást. Az élmény lényege a zsúfolt telítettség, a bőség szédülete, igazi *vertigo*.

Semmi sem példázhatná jobban a francia hagyománnyal való kapcsolatot, mint a látásnak, gondolkodásnak ez a módja. A szemlélet átfogó egyetemessége, az univerzalitás nagy narratív archetípusa vagy mítosza rejlik mögötte, a személyiség humanista képzetének igénye, illetve mindezek elvesztésének kockázata, ismereteink határainak vallatása. Marker a múlt és jövő közötti feszültség felismerésében a változó dolgok átlátására törekszik, és pontosan tisztában van sebezhetőségükkel. Múlandó, futú pillanatokat jegyez fel, melyek értéke, jelentése nagyon is személyes, esetleges lehet. De éppen azáltal, hogy hangsúlyozza a középpont (valamely egységes világmagyarázat) belső ellentmondásait, egyszerre tételezve és tagadva szervező erejét, ez a középponti erő (gondolat?) paradox módon diadalmaskodik.

Meglehet, az ész erőtlen az idővel folytatott egyenlőtlen küzdelemben, de nem ennek az erőtlenségnek a feltárásában és a veszteség drámai történetének bemutatásában. E paradoxonok, beleértve az inkongruitást[+++] fölényesen vállaló irónia jelenlétével, oda vezetnek, hogy a film meghaladja a klasszikus modernizmust, és eljut ahhoz, amit nyugodtan nevezhetünk a posztmodern határának.

Az amerikai változat természetesen szembetűnően különbözik ettől. Más a hagyománya, és más a hagyományhoz való viszonya. Ha az amerikai film fővonulatában a klasszikus

[++] *diminuendo* = halkítva (zenében)

[+++] inkongruitás = össze nem illőség

melodráma állott, érthető, hogy az ezzel való ambivalens kapcsolat: a kisajátítás és megtagadás, a felhasználás és visszaélés hadműveletei alakítják új formáit. A nyolcvanas évek posztmodern indulatának legkristályosabb példáit nyilván David Lynch kínálta. Ő lett a bálványrombolás koronázatlan királya, bemutatva az amerikai álom (és filmbeli ikonjai) degradálósának bizarr, az abszurdig menően szürreális képeit. Mind a *Kék bársony*, mind a *Veszett a világ* az erőszak, vad közönségesség és másfelől a naiv romanticizmus gyilkos ábrázolása. Ami Lynch szemtelen merészsége és zavarba ejtő újdonsága, az a parodisztikus túlzás szélsősége, vagyis saját eszközeivel rombolja a hamis, idejétmúlt ideálokat és megrögzött szemléleti formáikat. Semmi ízléstelentől, harsánytól, semmiféle durva, nyers szembeállítástól nem riad vissza. A szuper giccs olyan hangos diadalt ül a történeten, a képek látványosságán, hogy elemi csábítását ássa alá. A triviális pop színei, összeférhetetlen halmozottsága szüntelenül kikezdi, megzavarja a mese ostoba szentimentalizmusát. Ez már nem „az érzelmek zűrzavara", hanem a világé, a posztindusztriális társadalom ethosza, és a viszonyai között felnövő, nehezen nagykorúsodó fiatalok csak ennek termékei, védtelen áldozatai, infantilizmusba rekedt képviselői. Lynch ezt a külső erőszakot és belső, nem éppen ártatlan hiszékenységet ábrázolja megsemmisítő, könyörtelen, perverz humorral.

A műfajok és stílusok újraértelmezése, keresztezése fontos aspektusa a modernből a posztmodernbe való átlépésének, minthogy azonban témánk éppen a határok, különbségek és kapcsolatok vizsgálata, érdemes elővennünk ez átmenet egyik legjelentősebb példáját, Scorsese *Taxisofőr*jét, a *film noir* e remek kései „átiratát."

Ez a méltán klasszikussá lett kult-film megoldásának nyugtalanító ambivalenciája miatt, váratlan belső hangváltása miatt lett annyiféle interpretáció tárgyává. Mikor a baljós, tragikus elbeszélés hirtelen egy még keserűbb, komikus fordulatra vált, a hős minden mozdulatát, indítékát, egész világát újra kell gondolnunk, anélkül, hogy bármi egyértelműséghez fogódzót kapnánk. A taxisofőr, De Niro és a város egyformán megzavart, sérült, erőszakba torkolló életet görget, egyik a másikat tükrözi. Mintha mindenki az őrület vagy elvadult mániákusság határán állna, reménytelen magány és ócska, filmekből kölcsönzött, gyermeteg álmok között. A silány készétel és a délutáni televízió még silányabb szellemi bóvlijának fogyasztójaként nem csoda, ha a hős egyre jobban megháborodik, a méreg akadálytalanul mélyre hatol, míg fel nem robbantja, meg nem öli őt. Scorsese először hozta közelünkbe, zsigerig hatoló érzékletességgel, ennek a zaklatott, eldobásra épülő kultúrának, a mai nagyváros múlttalan, pillanatnak élő, szüntelen fenyegető légkörének természetét. Az értékek tökéletes hiánya, a szólamokká fajult politika, a megállás nélkül mindent eladásra kínáló reklám, a nyomorúságos pornómozik, a szemérmetlen prostitúció, tolakodó agresszivitást, félelmetes ingatagságot teremt. A lét elképesztő zsúfoltsága, a minden értelemben vett szemét halmozott jelenléte közönyössé, ám belül dúlttá teszi az embert. Az ölésben magát megvalósító vietnami veterán is egyként lehet hős vagy bűnöző, és nincs kritérium, amely eldöntené, minek fogják minősíteni. Mert az éjszakai sofőr csakugyan a nagy amerikai filmhősök gyermeke: egyszerre John Wayne és a hitchcocki *Psycho* patológikus hősének leszármazottja: tiszta szívű, becsületes, ártatlan nőket védelmező és megmentő lovag és ijesztő, eszelős különc. Egyik a másikkal csak úgy férhet meg, ha a világ nemcsak eltűri, de gerjeszti, ösztönzi is ezt a kettősséget. Így lesz Scorsese végső megoldása messze a filmsztorin és annak hagyományain túlmutató, felkavaró kérdés. Travis meghal ugyan a nagy lövöldözésben, hirtelen mégis feltámad. Nemcsak a legenda megszépítő meditációjában, hanem fizikailag is. A valószínűtlen fordulat meglepetése, új távlatra való nyitása nem lehetne nagyobb. A hiteles valóságból a dolgokat továbbgondoló, latolgató képzelet, a meditáció birodalmába lépünk. El kell tűnődnünk azon, lehetséges-e, hogy a vérfürdőt rendező gyilkost hősként ünnepelje a

társadalom, és ha igen, mit jelent ez? Hisz nem lesz-e ez eszerint nemcsak a hősiesség leggyilkosabb kigúnyolása, hanem e szép új világ kivégzése is?

Scorsese filmábrázolása nem kevésbé eredeti, mint dramaturgiája. Nemcsak azzal előlegezi a modernen túli, poszt-módot, hogy a töredékesség, a-lineáris építkezés elliptikus[#] szerkezetét roppant bátran és elegánsan kezeli. Hanem még inkább azzal, hogy a hős jellemzését, a pszichológiai elemzést tudatosan mellőzve, néhány kulminációs[##] ponton ragadja meg, kivételes intenzitásban ráközelítve gesztusai, szokásai szokatlan, vad részleteire. Különösen a végső, véres leszámolás aránytalanul hosszas és senkit sem kímélő rajzában érvényesül ez. Ha jobban odafigyelünk, szembetűnik, hogy e finálé aprólékos kidolgozottságot és teátrális stilizáltságot mutat. Túl a realitáson. Csakugyan, mintha a megszállott, eszelős hős szemszögéből látnánk az eseményeket. És éppen ez az előkészítetlen, hirtelen határátlépés jelzi a művészi szemlélet újdonságát. Scorsese a mesterséges felnagyítással, az írásmód szándékos felmutatásával - az artisztikum hangsúlyozására még lassított felvételt is alkalmaz! - kilép a meséből, és kommentátorrá, reflektív szerzővé válik, aki a nézőt is magával híva, gondolkodásra szólít. Itt azonban tulajdonképpen még egy csavar működik. Mert Travis nézőpontja nem más, mint a médiáké. A vér, borzalom, erőszak „játéka" iszonyatának élvezete a televízió ismert ajándéka. De Niro csak azt látja és vetítheti vissza a világra, amit a tv naponta nyújt. A film a médiavilág felidézésével az egész (poszt)modern élet szerkezetét, az epidémia[###] kórtüneteit jeleníti meg. Ez magyarázza, hogy e végső jelenet stílusa, az addigiaktól eltérően, szándékosan a média szenzációstílusát követi, gátlástalan harsánysággal belénk sulykolva groteszk túlzását.

Az „ízléstelen", a mértéktelen, az erőszakkal élő és visszaélő, a pszichológiát mellőző, a vad túlzásokkal és ugrásokkal dolgozó, a groteszket a tragikussal keverő írásmód meghaladni látszik a klasszikus modernizmus hűvös tartottságát. A *Taxisofőr*, a *film noir* legeredetibb folytatója és megtagadója, egy évtizeddel a posztmodern nemzedék előtt valósított meg valami jelentős váltást. Mikor megkérdőjelezi a konvenció formuláit - akár az eszményklisékben, mint a férfias hősiesség és a női passzivitás szent erényeit, akár a tónus, hangvétel vonatkozásában, mint a szentimentalizmus és retorika nemegy eljárását -, egyszerre alkalmazza ismerős elemeit, és mutatja fel veszedelmes destruktivitását[+] és morbidságát[++] . S bár De Niro szívhez szólóan mondja, hogy ő „isten magányos lovagja", mégis gyilkos, saját őrületének eszelős utasa, fenyegetve másokat is, hogy meghívja őket egy hideglelős éjszakai utazásra.

A magas és tömegművészet határainak összemosása fontos új tényező, ami csak részben következik a tradicionális genre-filmek[+++] mintáinak csúfondáros újraalkalmazásából. Igaz, a film filmet szül, a régi forma újabb variációt hoz létre, mégis többről van szó. A pop- vagy tömegkultúra legolcsóbb trivialitásai is benyomakodtak a posztmodern művekbe, a giccsnek, a nyersnek abszurdig való fokozásával.

[#] elliptikus = kihagyásos

[##] kulmináció = csúcspont

[###] epidémia = járvány

[+] destruktivitás = romboló hatás

[++] morbidság = beteges hajlam

[+++] genre-filmek = műfaj-filmek

A tv hatása tagadhatatlan. Az össze nem illő, heterogén anyag feldolgozhatóságot meghaladó begyömöszölése röpke percekbe, alapjában változtatta meg valóságérzékelésünket, és alakította a posztmodern előadásmódot. A rap zene, a videóklippek hatása is természetesen érezhető ezekben a művekben, akadálytalanul ugorva a borzalmasból a könnyed derűsbe, a legelemibb összefüggést vagy kapcsolatot is eltörölve. Az iszonyúnak a kifinomulttal vagy akár őszintével való szemérmetlen nivellálása,[#] a goromba megszakítások a videókollázs gyakorlatához, valamint a mindennapi tévézés huszonnégy órás, szünet nélküli élményéhez kapcsolható.

Az ár? Természetesen nem elhanyagolható. Sem érzelmi, sem értelmi azonosulásra nincs mód. Erőszak, gyilkosság, szenvedély mind egyformán működik, ugyanazon a szinten. Mind egy show részei. Trükk. Lehet az esemény nevetséges vagy borzongató, csak tűnékeny, pillanatnyi fizikai izgalmat okoz. S miután mindig halálos túlzással élnek, csak közömbösséghez vezethetnek. Az eredmény: unalom, lélektelen közöny.

Fel kell tennünk a kérdést: gyakorlat vagy stílus, gazdasági fejlődési fok vagy puszta fogalom a posztmodern? Akárhogy is: még ha látványosan fölébe került is a modernizmusnak, a modernizmus még nem halt meg. De az is igaz, hogy meg kellett haladni ahhoz, hogy megmenthető legyen. Ha a kultúrát a mítoszok összességének lehet tekinteni, vagy, mint Lévi-Strauss mondja, olyan készletnek, mely valóságos ellentmondások képzeletbeli megoldásait tartalmazza, akkor e jelenlegi ellentmondások együttesét figyelembe kell venni, és nem egyszerűen bírálni vagy elutasítani. A posztmodern kultúra hagyományaihoz való ellentmondásos viszonya, a szemét, a lom és a pop felhasználása („beemelése" a diszkurzusba[##]) a nemes értékek mellett, jelentősen kiterjesztette az ábrázolás körét. A médiakor kérdésessé tette, inkább, mint eddig bármikor, a valósághoz való viszonyunkat és kifejezési formáinkat. De még ha felismerjük is a kép többértelműségét, kettősségét feltárás és leplezés között, bizonytalanná téve, megzavarva információnkat, ez még nem jelenti azt, hogy a valóságot jóvátehetetlenül megölte. Összetört, felforgatott állapotában persze nem felel meg az egység és a harmónia klasszikus fogalmának. Nem csoda, hogy a kortárs diszkurziós stratégiákat egyfajta skizofrén[###] etika is jellemzi. Mivel egyszerre kívül is, belül is vannak az ábrázolt világon, kritikaiak is és cinkosak is - a konfliktus belső és valódi. Az ellentmondás kiküszöbölhetetlen. Lyotard azt mondja, tartsuk tiszteletben mind az igazságra, mind az ismeretlenre irányuló vágyunkat. Más szavakkal, az anticipáció nem úgy működik, mint a jövő valamiféle megalapozott felfogása, mely az oksági összefüggések logikáján alapul. Időélményünk, időhöz való viszonyunk, mint már utaltam rá, alapvetően megváltozott, egyfajta labirintikus vagy kaotikus ismeretlen érzetét kelti. Az előre megjósolhatatlan, szeszélyes változások önmagukba visszaforduló köröket, a ciklikus visszatérések pedig ismétlődő mintákat mutatnak. A posztmodern szemlélet bevallja az előző művészi eredményekhez való kötődését, habár tagadja azok kétségbevonhatatlan érvényét. De éppen a különbség értelmében vett heterogenitásban gondolkodni segíthet az új érzékenységek kialakulásában. Még a látszólag felszínes posztmodern mű sem tagadhatja meg a múltat vagy a történelmet, hanem támaszkodik rá, noha a maga eklektikus módján. Mindenképpen, nincs okunk rá, hogy ne figyeljünk egyidejűleg a hagyományra és az újabb képalkotás néha meghökkentő eredményeire. Van-e becsületesebb álláspont Walter Benjaminénál, hasadt, de

[#] nivellál = kiegyenlít

[##] diszkurzus = párbeszéd

[###] skizofrén = meghasadt

nyitott lelkű Angelus Novusánál, aki azért tekint vissza, hogy megtalálja az utat előrefelé? Vajon ez az angyal volna a féltékeny isten hívivője, aki a képalkotás veszedelmétől, romboló lázától óvhat meg minket?

(Dr. Tokaji András fordítása)

Mi a film?

Akár a „Mozgóképkultúra - Médiaismeret” fogalmi körébe tartozó műveltségi terület mottója is lehetne Balázs Béla lelkesítő felszólítása: „Tanuljátok meg észrevenni a filmművészet szépségeit, hogy megszülethessenek ezek a szépségek.” A fejezetet lezáró André Bazin tanulmány egy emberöltővel később pedig mintha ehhez a kiindulási ponthoz térne vissza: „Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni.” A „Mi a film?” kérdése tehát nem pusztán egy új képződményt hivatott leírni, hanem egyúttal a kérdésre adott válaszok célját is megfogalmazza. A száz évvel ezelőtti szándék, a film művészetként való elfogadtatása, illetve a filmművészet önállóságának bebizonyítása, mára már lekerült a napirendről. A mozgókép és a média mibenlétének megértése számunkra is az első lépés kell, hogy legyen a végső, Balázs Béla által megfogalmazott cél felé: „Amikor megértjük majd a filmművészet lényegét, akkor mi, a közönség, fogjuk igényeinkkel átformálni, újraalkotni a filmet.”

Természetesen az sem érdektelen, hogy milyen állításokat fogalmaztak meg a filmről az új művészet úttörő teoretikusai. Művészet? Már ez a megállapítás is vitatható; éppen korunk legnagyobb film*művészei* szokták előszeretettel hangsúlyozni, hogy a film valójában nem művészet. Mindenesetre a filmről való gondolkodást a film művészetként való elképzelése, illetve a magukat művészi alkotásként megfogalmazó filmek indították el. Az 1910-20-as évekre kikristályosodtak a némafilm alapvető formai megoldásai (elbeszélés, montázs), megszülettek az első filmművészeti irányzatok (német expresszionizmus, szovjet avantgárd, francia avantgárd), a filmkészítők névtelen sokaságából kiemelkedett szakmájának első művésze (az amerikai filmrendező, David Wark Griffith). A filmeket pedig egyre többen nézték, a mozik robbanásszerűen terjedtek, a filmgyártás komoly iparággá nőtte ki magát. A film tehát mind a kultúrában elfoglalt helye, mind kifejezési eszközeinek gazdagsága, összetettsége miatt értelmezésért, elméletért kiáltott. S valóban, szinte születése pillanatától napjainkig kritikák, elemzések, tanulmányok, esszék sora kíséri figyelemmel a mozgóképet.

Balázs Béla az elsők között vetette papírra rendszeres filmesztétikáját (ahogy ő nevezte: a film művészetfilozófiáját). *A látható ember avagy a filmkultúra* című művét hat évvel később, 1930-ban a hangosfilm lehetőségeit is figyelembe vevő, egykori gondolatait részben újraértékelő *A film szelleme*ben folytatta. *A látható ember* Előszavának szenvedélyektől sem mentes érvelése a kor jellegzetes nézetét boncolgatja: a filmnek megtalálhatóak a közös vonásai a hagyományos művészeti kifejezőeszközökkel, ezért a film művészet, s így méltó a művelt közönség figyelmére. Balázs tehát fel akarja emelni a filmet a többi művészet rangjára, ezért miközben a film sajátos kifejezőeszközeit keresi, minduntalan a film létjogosultságát bizonygatja a többi művészet között. Érvelése alapvetően kétirányú: egyrészt a mozgó képek a látható világ tökéletes illúzióját nyújtva visszahelyezik jogaiba az írásbeliség által háttérbe szorított vizualitást, azaz ismét láthatóvá teszik az embert; másrészt a filmek hallatlan népszerűsége a 20. századra talaját vesztett folklór, azaz a népművészet rangjára emeli az új kifejezési módot. Gerő György, egy avantgárd művészhez méltó módon, már radikálisabban fogalmaz, s nem akarja felemelni a filmet a többi művészet rangjára, hanem önálló, csak rá jellemző, a színpad, a regény, a történetmondás nyújtotta lehetőségeket elutasító kifejezési módként írja le. Törekvése összecseng a *cinéma pur*, a „tiszta film” elkötelezett híveinek a nézetével, akik a mozgó formák harmonikus elrendezésében vélték felfedezni a filmművészet lényegét.

Tudjuk, a filmművészet más irányt vett, s a mai napig létező kísérleti filmektől eltekintve a moziban látható művek döntő többsége kitalált történeteket mesél el, ezért mégsem teljesen érdektelen a hagyományosabb elbeszélői műnemekkel történő összehasonlítás. Főképpen akkor, ha mindez olyan gazdag következtetésekhez vezet, mint amilyeneket Hevesy Ivánnál olvashatunk, aki mindössze egy évvel Balázs Béla úttörő munkájának megjelenése után írta meg *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című művét. A filmjáték szerkezetét vizsgáló fejezetben a filmet a színpadi drámával és a regénnyel úgy hasonlítja össze, hogy nem a közös, hanem a film sajátos vonásait emeli ki, elsősorban a tér- és időformálás tekintetében. A film sajátos tér- és időszervezését hangsúlyozza többek között Erwin Panofsky és Hauser Arnold tanulmányának itt közölt részlete is. Az ő gondolatmenetüket azonban átszövi a filmművészet mibenlétének egy másik nézőpontja is: hogyan, milyen körülmények között született meg a mozgókép, kikhez szólt, milyen hagyományokat hasznosított, illetve vetett el stb. Fontos megjegyeznünk, s ez is a film önállóságát emeli ki, hogy mindkét szerző saját szorosabb szakterületéről - Panofsky művészettörténész, Hauser művészetszociológus - kirándult át, illetve tekintett ki a filmre mint művészetre.

S végül az ötvenes évek filmgondolkodói, az időtartamában rövid, de „sebességében" annál intenzívebb filmművészeti hagyománnyal a hátuk mögött, már nem a film többi művészettel való egyenrangúságát, nem is az önállóságát hangsúlyozzák, hanem mint egy sajátos gondolkodási mód vagy nyelv médiumát írják le. Az ő céljuk is, miközben a filmet a mágikus gondolkodáshoz vagy a nyelvhez hasonlítják, természetesen lényegében ugyanaz: a film sajátos vonásainak feltérképezése. S e két idézet azt is jól érzékelteti, hogy a filmművészet kifejezési eszközei ugyan hatalmas változáson mentek és mennek keresztül, az alapokat kutató „Mi a film?"-kérdésre adott válaszok mégis a mozgás, s ezzel szoros összefüggésben a filmi kifejezés tér- és időszervezése, továbbá a mozgókép tömeges elterjedtsége körül forog. Hasonlítsuk csak össze Balázs Béla és André Bazin a film népművészet-jellegéről és a „filmnyelv" elsajátításának fontosságáról szóló - e bevezető elején idézett - gondolatait!

Balázs Béla: A látható ember (részlet)*

Előszó, mely három felhívásból áll:

I. Bebocsátást kérünk!

Helyénvalónak találom kis könyvemet ősi szokás szerint azzal bevezetni, hogy meghallgatást kérek. Mert figyelmetek nemcsak előfeltétele szerénytelen vállalkozásomnak, hanem tulajdonképpen célja is. Nem elegendő, hogyha csak meghallgattok, az ügyet értsétek meg; formálgassátok, fejlesszétek tovább, amit majd elmondok.

Mert egyelőre nem sokat mondhatok nektek. Mégis, ha egyszer felfigyeltetek, ha megértettétek, hogy itt van mit észrevenni, már nyert ügyem van; majd jönnek mások, akik többet mondhatnak. Süket füleknek azonban kár beszélni.

Éppen ezért könyvemet *a film művészetfilozófiájának* első kísérletét kéréssel kezdem, amit az esztétika és a művészettörténet tudós őreihez intézek. Ezt mondom nekik: Immár évek óta új művészet áll Akadémiátok kapujában és bebocsátást követel. A filmművészet kér helyet, szót, képviseletet a klasszikus művészetek között. Méltassátok hát végre-valahára egy tudományos értekezésre: áldozzatok neki egy fejezetet kiterjedt esztétikai rendszereitekben, ahol olyan sok minden kapott már helyet, a faragott asztallábaktól a hajfonóművészetig, csak éppen a film nem. Mint jogfosztott, megvetett pórnép a büszke kastély előtt, úgy áll a filmművészet az esztétika képviselőházának kapujában, és bebocsátást követel az elmélet szent csarnokaiba.

Én vállaltam, hogy közbenjárok érdekében, mert tudom, hogy az igazi elmélet csöppet sem szürke, ellenkezőleg, a *szabadság* tág lehetőségét biztosítja minden művészetnek. Térkép a művészet a vándora kezében, megmutat minden utat, feltár minden lehetőséget, s ami azelőtt kényszerítő szükségszerűségnek tűnt, arról most kiderül, hogy csak véletlen út sok száz másik között. Az elmélet adja meg a bátorságot a kolumbuszi felfedezőutakhoz, és minden lépést a szabad választás büszke tettévé emel.

Honnan ered a bizalmatlanság az elmélettel szemben? Hiszen még hogyha téves is, nagy műveket sugalmaz. Az emberiség csaknem minden nagy felfedezése téves feltevésekből származik. És ha az elmélet már nem működik megfelelően, könnyű tőle megszabadulni. De a puszta véletlen „gyakorlati tapasztalatai" mint súlyos, áthatolhatatlan falak zárják el az utat a megismerés elől. Művészet elmélet nélkül még sohasem vált naggyá.

Mindezekkel semmiképpen sem azt szándékozom bizonyítani, hogy a művésznek „tudóskodó"-nak kell lennie, és jól ismerem az elterjedt (túlságosan is elterjedt!) nézetet az „öntudatlan alkotás" értékéről. Azonban minden attól függ, a szellem öntudatának mely fokán alkot a művész „öntudatlanul". Az őstehetség öntudatlan zenei kompozíciója és az ellenponttant ismerő, tanult zeneszerző ugyancsak öntudatlan alkotása között mégiscsak van valami különbség!

Az elmélet értékéről azonban bizonyára nem is kell meggyőzni a tudós urakat, akikhez most fordulok. Inkább azt kell bebizonyítanom, hogy *a film* méltó a művészetelméleti értékelésre.

De hát van-e egyáltalán olyan dolog, amelyet nem érdemes elméletileg is megvizsgálni? Hát nem az elmélet emeli ki a dolgokat a homályból? Megvilágítja őket saját jelentőségük

* Az 1924-ben eredetileg németül megjelent könyv első lapjait a legutóbbi magyar kiadás alapján idézzük (Gondolat, Budapest, 1984, 7-16.).

fényével, értelmet ad nekik! És ne gondoljátok, hogy ez az értelemadás az ember nagylelkű adománya. A dolgok értelmének felkutatása: védekezésünk a káosz ellen. Ha valamely jelenség az idő folyamán úgy megerősödik, hogy létét megszüntetni vagy befolyásolni már nem tudjuk, akkor igyekszünk értelmét találni, hogy el ne nyeljen bennünket. Az elméleti megismerés mentőöve tartja az embert a víz fölött.

Nos, kedves filozófus uraim, siessünk. Legfőbb ideje! A film ma már valóság, méghozzá általános, társadalmi és lélektani szempontból annyira mélyreható valóság, hogy akarva, nem akarva foglalkozni kell vele. Mert a film századunk *népművészete.* Sajnos, egyelőre nem olyan értelemben, hogy a nép lelkéből ered, hanem, hogy a nép lelkét formálja át. Természetesen egyik tényező függ a másiktól, hiszen nem lehet hatással a tömegre az, amit már előre nem kíván. Hiába fintorognak a finom esztéták, ezen nem lehet változtatni. A nép képzelőerejét és érzésvilágát a film termékenyíti meg, formálja át. Hiú beszéd azt vitatni, helyes-e ez így, vagy sem. Hiszen csak Bécsben esetenként 200, azaz *kettőszáz* mozi játszik, egyenként átlagosan 450 férőhellyel. Naponta három-négy előadást tartanak. Ez, háromnegyed házat véve alapul, csaknem 300.000 (*háromszázezer!*) mozilátogatót jelent minden nap, egy közepes nagyságú városban.

Volt-e valaha bármelyik művészet ilyen népszerű? Kísért-e egyáltalán valaha szellemi megnyilvánulást ilyen érdeklődés, kivéve talán a vallási szertartásokat? A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék töltöttek be. Ne adjon ez a megállapítás alkalmat mélabús esztétikai és erkölcsi összehasonlításokra! Erre még visszatérünk. Egyelőre vizsgáljuk meg ezt a tényt, mint társadalmi jelenséget. A népdal és a népmese elválaszthatatlanul hozzátartozik a folklorisztikához és a művelődéstörténethez. Meg kell állapítanunk, hogy a jövőben lehetetlen átfogó néprajzi vagy művelődéstörténeti munkát írni a film figyelembe vétele nélkül. Ne felejtsük el, hogy a népdal és a népmese se volt mindig „szalonképes"! És aki a film előretörésében veszélyt vél felfedezni, annak elsősorban kötelessége ennek a jelenségnek elméleti gyökereit kutatni. Itt ugyanis már nem irodalmi szalonok belső, intim ügyéről, hanem a nép egészségéről van szó!

Foglalkozzék hát a filmmel a művelődéstörténet - hallom a választ -, ez nem esztétikai vagy művészetfilozófiai kérdés. Az esztétika valóban a gőgös és arisztokratikus tudományok közé tartozik, egyike a legrégibbeknek, hiszen még azokban az időkben született, amikor minden kérdés a lét és nemlét végső értelmét kutatta. Ezért aztán az esztétika régen és véglegesen felosztotta a világot és új jelenségek számára nehezen talál helyet. A múzsák köre a világon a legválasztékosabb társaság! És joggal, hiszen mindegyik művészet az ember sajátos kapcsolata a világgal, lelkének külön dimenziója. Amíg a művész ebben a dimenzióban mozog, alkothat soha nem látott és nagyszerű műveket, de művészete mindig a régi marad. A távcső és a mikroszkóp segítségével ezer meg ezer új jelenséget fedezhetünk fel, mégis mindig megmaradunk a látóérzék keretein belül, csupán ezeket a kereteket tágítottuk szélesre. Ám egy új művészet olyan, mint egy új érzékszerv. És ezek nem szaporodnak olyan gyakran. Mégis azt mondom nektek: a film új művészet és éppúgy különbözik a többitől, mint a zene a festészettől vagy ez utóbbi az irodalomtól. A film az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája. Ennek bizonyítását kísérlem meg.

Minden bizonnyal új dolog a film, de nem művészet - állítjátok, nem feltétlen és önkéntelen megnyilatkozása az emberi szellemnek, hiszen kezdettől fogva ipari jellegű. Nem a lélek, hanem az üzleti érdek és a gépi technika terméke - ezt kifogásoljátok.

Nos, egyelőre még azt a kérdést sem döntötték el, hogy az ipar és a technika vajon valóban mindenképpen ember-, tehát művészetellenes jelenség-e? Erről azonban most nem beszélek, csak felteszem a kérdést: honnan tudjátok, hogy egy film művészietlen? Hogy ezt a kérdést eldönthessétek, először fogalmat kell alkotnotok arról, milyen is a valóban művészi, jó film. Félek, hogy a filmek minőségét hamis mértékkel méritek, más, tőle alapjában idegen művészetek mértékével. A repülőgépet, mert országúton használhatatlan, nem lehet egyszerűen „rossz autó"-nak nevezni A film is sajátos, egyéni utakon jár.

És ha eddig valóban minden film művészietlennek és rossznak bizonyult volna is, nem az-e a feladata minden esztétának, hogy felkutassa *a filmművészet elméleti lehetőségeit?* Ezeket még akkor is érdemes lenne megismerni, ha megvalósulásukra nem lenne semmi remény. Az igazi, az alkotó elmélet nem tapasztalati tudomány, teljesen fölöslegessé válna a teremtő elmélet, hogyha addig kellene vele várni, amíg a művészet már a gyakorlatban is tökéletesen kifejlődött. Az elmélet, ha nem is kormánykereke, de legalábbis iránytűje a művészetek fejlődésének. És csak ha már megismertétek a helyes irányt, beszélhettek eltévelyedésről. Ezt a fogalmat: a film elmélete, nektek kell megalkotnotok.

II. A rendezőkhöz és minden barátomhoz a filmszakmában

Ti csináljátok a filmet, nem szükséges értenetek is. Minden fogásnak a kisujjatokban kell lennie, nem a fejetekben. Mégis, barátaim, minden hivatás létezésének feltétele saját elmélete. A gyakorlattal úgy áll a dolog, mint a csodadoktor tudományával. A kuruzsló nem ismeri az elméletet, receptjeit a tapasztalat diktálja, gyakran valóban ügyesebben gyógyít a tanult orvosnál. *De csak abban az esetben, ha olyan betegséggel van dolga, amelyhez hasonlót már kezelt.* Tanácstalan, ha új feladat elé állítják. Hiszen a tapasztalat lényege, hogy csupán a már megismert esetekre vonatkozik, új feladat megoldásához hasznavehetetlen. A kísérletezgetéshez a film azonban kissé költséges vállalkozás. A technika terén sem kísérleteznek találomra. Az elmélet először meghatározza a célt, számol a lehetőségekkel és csak a cél felé vezető utat egyengeti.

Ti tudjátok a legjobban, hogy a film fiatal művészet, minden nap újabb feladat elé állít benneteket, ahol nem segít semmiféle régi tapasztalat. A rendező kénytelen tudatosítani az eddig öntudatlanul követett elveket, így alakul ki céltudatos, alkotó művészi módszere.

A zseniális és ösztönös megérzés nem sokat ér, amikor teljesen újszerű feladatokat kell megoldanotok. Az „öntudatlan" művészi módszerrel dolgozó rendezővel szemben rendszerint a filmgyár nagyon is tudatosan számító vezérigazgatója áll, és nem elég, hogyha csak a gyakorlatban, a kész filmmel tudja új ötlete használhatóságát bebizonyítani. Eleve lemondhat arról, hogy filmet forgasson, ha nem tudja a producert jó előre, tehát elméletben megnyugtatni és meggyőzni igazáról.

Végül is: ti szeretitek azt az anyagot, amellyel dolgoztok. Gondoltok rá, ha nincs is éppen a kezetek ügyében, eljátsztok az ötlettel. Ez a játékos gondolkodás már maga az elmélet. (Csak a szó hangzik olyan csúnyán.) Ti szeretitek mesterségeteket, de az csak akkor szeret viszont benneteket, ha alaposan megismeritek.

III. Az alkotás öröméről

Kénytelen vagyok a közönséghez is intézni néhány mentegetőző és önigazoló szót, mert csaknem bűnösnek érzem magam előtte. Úgy érezem magam, mint a paradicsomi kígyó, amelyik a tudás és bűnbeesés fájáról enni adott az ártatlanoknak. Hiszen a mozi mostanáig a

naivság boldog paradicsoma volt, ahol nem kellett okosnak, műveltnek és válogatósnak lenni, sötétjében, akár egy bűnbarlang mákonyos légkörében, még a legműveltebb és legkomolyabb szellem is szégyenkezés nélkül levetkőzhette kötelező neveltetését és szigorú ízlését, s gyermeki természetességgel adhatta át magát a közönséges, primitív bámészkodásnak. A néző nemcsak a munka fáradalmát, de lelki bonyodalmait is kipihenhette a moziban. Nevethetett, amikor valaki a mozivásznon a fenekére esett, bőven onthatta (a sötétben!) az együttérzés könnyeit olyan dolgok láttán, amelyeket irodalmi formában kötelező volt megvetéssel sújtani. Feszélyezte ugyan, hogy kedvére van az elcsépelt, tingli-tangli zene. De hála istennek, a mozinak semmi köze a műveltséghez. Kábítószer, akár az alkohol. És most egyszerre váljék művészetté a film is, amelyhez érteni illik? Legyünk műveltek a moziban is, tegyünk különbséget jó és rossz között, mint a bűnbeesés után?

Nem, barátaim, higgyétek el, nem akarom az örömötöket megzavarni. Ellenkezőleg. Megpróbálom érzékeiteket, idegeiteket érzékenyebbé tenni. Mert a film megértése nem ellenkezik az elfogulatlan, édes gyermeki örömmel. A film fiatal, romlatlan művészet, az emberi lélek eddig felfedezetlen, de ősi megnyilatkozásaira támaszkodik. Ezért hozzátartozik megértéséhez, hogy elsajátítsátok egyszerű, kezdetleges szemléletmódját. Továbbra is nevethettek és sírhattok, de nem kell többé ezt a „gyöngeséget" szégyellnetek.

És ami az élvezetet illeti, hát ahhoz talán nem kell „érteni"? Táncolni is meg kell tanulni. Az ínyenc, az élvezetek mestere, mindig egyúttal műértő is. Minden műértő megmondhatja: a tudatos élvezet az élvezetek legmagasabb rendű formája. (Talán az elmélet is csupán az élet művészetének kifinomult formája?)

Ha különválasztjátok a jót a rossztól, talán sok minden elvész majd számotokra. De ennek fejében elsajátítjátok a valódi értékek élvezetét. Az eredeti drágakövet könnyen megkülönböztetitek a hamistól. A filmgyártók is jól tudják ezt, éppen ezért reklámozzák látványos filmjeik milliós költségeit. Az érték a dolgoknak különös vonzerőt ad. A milliók azonban csupán az árát, nem az igazi értékét jelzik a filmnek; dehát a film nemcsak pénzbe, hanem sok-sok tehetségbe, szellembe, ízlésbe, szenvedélybe is kerül, ez az erőfeszítés csillog és izzik néha benne, mint a valódi ékszerek tüze, és ezt az értő többre becsüli, mint a befektetett milliókat.

Az ínyenc számára különleges élvezet, amikor a borban felismeri a szőlőfajtát és az évjáratot. Szinte vegyelemzi nyelvével az italt. Az esztétika sem egyéb, mint a művészetnek ilyenfajta értő ízlelgetése, mellyel a mű belső életét fedezhetjük fel és gyönyörködhetünk benne. Aki erre nem képes, éppúgy nem ért a művészethez, mint ahogyan nem ért a sporthoz az, aki a versenynél csupán a célhoz ért utolsó pillanatára kíváncsi. Pedig a célhoz vezető út, a győzelemért folyó küzdelem a legizgalmasabb. A műértő szemében minden egyszerű esemény; minden futó jelenség: teljesítménnyé, minden végrehajtott tett: győzelemmé válik, amelyen még érezni a küzdelem életadó melegét.

Persze, mondhatjátok erre azt, amit a tudós esztéták: a film tehát mégsem művészet, hiszen eleve csak kritikátlan, művészietlen közízlést igyekszik kiszolgálni, és megértése nem igényel különösebb szellemi erőfeszítést. Ez az általánosítás azonban nem állja meg a helyét. Elismerem, hogy csaknem annyi rossz filmet csinálnak, mint amennyi csapnivaló könyvet írnak, azt is elismerem, hogy a filmgyártás óriási befektetést igényel, ezért a filmvállalkozó nem kockáztathatja az esetleges balsikert, és mindenképpen számolnia kell a fennálló szükségletekkel. Mi következik ebből? Az, hogy tőletek, a ti igényeitektől, a ti ízlésetektől függ, milyen filmeket kaptok. A film minden más művészetnél szorosabban függ össze a társadalommal, bizonyos szempontból a közönség teremti a filmet. Minden más művészeti

alkotást a művész tehetsége, ízlése határoz meg. A filmnél a közönség tehetsége és ízlése a döntő. Ez az együttműködés határozza meg a ti nagy feladatotokat. Egy új, hatalmas, korlátlan lehetőségeket rejtő művészet sorsát tartjátok kezetekben. Ahhoz, hogy jó filmeket kaphassatok, meg kell tanulnotok érteni valamit a film művészetéhez. Tanuljátok meg észrevenni a filmművészet szépségeit, hogy megszülethessenek ezek a szépségek. És amikor megértjük majd a filmművészet lényegét, akkor mi, a közönség, fogjuk igényeinkkel átformálni, újraalkotni a filmet.

Gerő György: Film*

A film nem az emberi cselekvést reprodukáló művészet. A mai naturalista film legnagyobb hibája és tévedése, hogy egy cselekvés-sorozat ábrázolásával próbál önálló alkotást létrehozni. A cselekvést ábrázoló különböző fényképfelvételek között van ugyan filmszerű folyamatosság, de az csak kevéssé ellenőrizhető. Az ilyen filmek végignézésénél a szemlélő a különböző képek értelmi összekapcsolásával teremti meg azt a mesét vagy történetet, melyet a képek időben egymásután elmondani próbálnak. Belső és filmszerű asszociáció ezekben a filmekben nincs, csak a téma, melyet közölni próbálnak, kapcsolja össze és irányítja a felvételeket. Egy utcafelvétel után nem azért következik egy szobafelvétel, mintha a kettő formája megkövetelné a törvényszerű folyamatosságot, hanem, mert egy külső és független, a legtöbb esetben értéktelen téma követeli ezt a kapcsolatot. A kép-egység tehát nem lelhető fel még azokban a munkákban sem, amelyek a különböző művészi megmozdulásokkal kapcsolatban újabb és őszintébb megoldást próbálnak keresni. A figyelem minden esetben a téma vagy a mese felé fordult, és érintetlenül hagyta a film legközvetlenebb eszközeit, amelyekkel az kifejezi értelmét. A kifejezési eszközök, a felvételek és képek összefüggése teremti meg a filmalkotást és nem az illúzió, mely a filmet végignéző emberben éled. Az illúziót többnyire naturalista alapú, s egy életben megtörténhető esemény vagy kaland reprodukálásában éli ki magát. Ez az illúzió azonban épp annyira csalás, mint a naturalista filmek illúziója. Mert az előttünk pergő filmen nem léteznek kocsik, emberek vagy bármilyen tárgyak, hanem csak a fehér és fekete fénynek különböző formájú alakulásai. Ha ezek a formák hasonlítanak is egy valóságban élő tárgyra, más törvények szerint mozognak és más az életük. Minden műfaj önmaga arcára alakítja át azt a tartalmat, melynek elmondására kényszerült. A film is csak olyan dolgokat jeleníthet meg és mozgathat, melyek sehol másutt nem bírnak hasonló élettel. A formák és tárgyak úgy reagálnak egymásra, ahogy ez csak filmen lehetséges. Konzekvensen és könyörtelenül meg kell találnia tehát a filmművészetnek is önmaga kifejezési eszközét és önmaga témáját. A kifejezési eszköz minden bizonnyal csak a lefotografált valóság útján létrejött filmfelvétel lehet és a téma a felvételek egymásközti mozgása, változása, esetleges ritmusa. Történetek is kelhetnek életre a képek pergetésében, de szigorúan kapcsolatban kell lenniök a képek formájával és számolniok kell ezeknek a formáknak filmszerű tisztaságával. Történetek és témák lesznek ezek, melyeket csak a film adhat elő és melyek szorosan hozzátartoznak majd a műfajhoz. A kifejezési eszközök, a valóság lefotografálása és külön képpé való átdolgozása önálló törvényekkel bír, és ezek a törvények különböznek a fényképeitől. Ha elfogadjuk a mai okkutató kritikának azt a megállapítását, hogy a filmművészet fényképezésből született, úgy számolnunk kell azzal a tulajdonsággal, mely a fényképet a filmtől élesen megkülönbözteti. A mai ipari filmek gyakran csak mozgó fényképek. Az igazi film nem mozgó fénykép, tehát nem a valóság illúziója, nem különböző arcoknak és tárgyaknak a normális életben előforduló mozgása, hanem a film abban az értelemben, amit a mozgás adekquát önmagában jelent. A film témája a változás. Ez realizálódhat különféle tárgyakban és szereplőkben. De ezek a szereplők sohasem egy történet értelméért vannak, illetve csak akkor, ha a történet értelme maga a mozgás. A fényképezőgép jelentősége a filmnél inkább a technikával való szoros kapcsolat kifejezésében emelkedik fontosságra. A film gyártási módja erősen befolyásolja majd a film jövőjét, s ez az oka annak, hogy rövid időn belül a filmnek meg kell találnia szükségszerű és őszinte kifejezési eszközeit.

* Az írás eredetileg a Kassák Lajos által szerkesztett *Dokumentum* című avantgarde folyóirat 1927/1. számában jelent meg. Újraközlése a *F.I.L.M. (A magyar avant-garde film története és dokumentumai)* című összeállításban olvasható (szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 91-97.).

Így a maga javára fordíthatja majd azt a különleges szituációt, hogy - mint művészet - ipari származású. El kell következnie a jelszónak: filmet a filmért.

Az expresszionizmus és a többi irodalmi és képzőművészeti mozgalom károsan befolyásolja a film fejlődését. Egyrészt a képzőművészeti hatások akadályozták meg a fejlődést vagy térítették le azt a helyes útról, másrészt az egész forradalom, melyet előidéztek, a díszletek és a téma körül történt meg. A díszletek átvettek egy expresszionista stílust, a téma pedig fantasztikusabb lett, de a felvételek, a képek és a téma között szorosabb és belsőbb összhang nem jött létre. Eggeling készített ugyan néhány filmet, melyek folyamatosabbak és egységesebbek voltak az eddigi filmeknél, de Eggeling is képzőművészeti területekre tévedt.[**] Filmjeit rajzolta és nem fotografálta. A felvevőgép pedig, mikor a valóság egy részét a fényérzékeny lemezre absztrahálja és azon annak formáját megváltoztatva új alakokat és összefüggéseket hoz létre, egyedüli alapfeltétele a filmnek. Eggeling egyenként készült rajzait filmre vitte, tehát nem csinált mást, mint azokat a rajzokat kicsinyítve vetíthetővé tette. A rajzok megmaradtak rajzoknak, tehát a film, mint külön forma, nem alakította őket a maga egyéni jellegére. Azok a munkák pedig, melyek expresszionista díszletekkel játszattak le egy szokatlan utópisztikus eseményt, csak a mai színpadtörekvéseknek adtak helyet a filmben.[***] Míg azonban ezek a történetek a színpadon beszéd mellett folytak le, addig a filmen épp oly után és ügyetlenül hatottak, mint egy megfilmesített operett vagy regény. A beszélő filmet is a színpaddal való összehasonlítás teszi filmszerűtlenné. A film síkszerű, míg a színpad vagy a valóságban élő ember térben áll. A térben élés szükségszerű velejárója a beszéd, mert hiszen az anyag, a test is eredeti állapotában van jelen. A színpadon szereplő és beszélő emberek egyúttal valóban élő emberek is. A filmvászonra vetített emberi száj azonban már más tulajdonságokkal rendelkezik. Síkszerű, és anyaga a fény különböző elhelyeződése. Más célból is vetítődött a vászonra, mint hogy beszéljen. A film sokkal inkább a képszerűség formájához kötött, semhogy beszélő lehessen, és ha ez technikailag megvalósíthatóvá is válik, csak újabb akadályt jelent majd a film fejlődésében. A film homogén, egyanyagú művészet és itt az összetalálkozás a zene önmagába zárt és homogén jellegével.

A színes film is ellentmondást jelent a filmszerűséggel. A szín egy képen, mint kompozíció része szerepel. (Több szín összefüggése a képen: statikus jellegű.) Filmre képzőművészeti formájában sohasem vihető, mert divergál a film belső lényegével. Homogén színek azonban különböző ideig pergetve és egymást felváltva felhasználhatók egy filmkompozícióban, de itt a szín mint anyag van jelen a mozgásban.

A filmszalag apró sorozatos kockái egy mozgó folyamat különböző mozzanatait őrzik. Ezek a történés-részecskék időben egymás után pergetve egésszé állnak össze. De figyelemreméltó a filmszalagnak az a tulajdonsága, hogy ily módon felbontja az időt és egy eseményt gyorsabb vagy rövidebb idő alatt játszhat le. Az időnek a film maga arcára való átformálása is a műfaj absztrakcióját bizonyítja. A film időbeni művészet, de maga teremti meg az idő törvényeit.

Az anyag tulajdonsága is megváltozik a filmszalagon. A dolgok elvesztik merevségüket és keménységüket. A gravitáció törvénye érvénytelen a filmen, hiszen egy eldobott kődarab megállhat a levegőben. Ebből a jellegzetességéből következik a filmművészet legfontosabb és legértékesebb lehetősége, a különböző fotográfiák egybekopírozása. A negatív és pozitív s az újra diázott filmkópiák egymás közti viszonya, a filmképen az alakok esetleges kitakarása, a gyengítések és az előhívóval történő túlhívások, az átmenetek s a képek egymásba úsztatása, a

[**] Viking Egeling svéd festőművész és filmkészítő 1925-ben Berlinben bemutatott *Diagonális szimfóniá*ja valósította meg először az abszolút film eszméjét: a tiszta formák ritmikus mozgását. *(A szerk.)*

[***] Például Robert Wiene 1919-ben készült *Dr. Caligari*ja. *(A szerk.)*

különböző exponálási idők alkalmazása ugyanazon a képen és még számtalan technikai fogás emelkedik már-már metafizikai magasságra és dönti el a film és az összekopírozások sorsát. Míg a fényképen ezek az összekopírozások halottak és képszerűek, addig a filmen egy mozgó és külön élet jelentőségével bírnak. A felvétel tárgyának szuggesztívvé és felejthetetlenné tételét hibázta el a legtöbb mai film. Mennél bonyolultabb és mennél több dolog van összekopírozva egy filmfelvételen, annál fontosabb a formák előnyös fölhasználásával a néző előtt azt emlékezetessé tenni. A folyamatosság, a képek asszociációs egybekapcsolódása a néző emlékezőtehetségén épül fel. Minden változás felismerésének előfeltétele az összehasonlítás. A mai filmek a háttér alkalmas elrészletezésével elzárták maguk elől ezt a szükséges szuggesztivitást. A háttér alkalmazása ellentétben áll a film karakterével. Egy film, mely absztraktabb és filmszerűbb felvételeket próbál feldolgozni, háttér nélkül kell, hogy dolgozzon. A háttér maga a levegő, az űr, a jelenetek a levegőben játszódnak le. A figyelem központjában tehát mindig a mondanivaló tárgya áll. Az változik és kapcsolódik bele új formákba, mert a néző, akinek a szemében a film egy egységes alkotássá áll össze, csak a látás előtérbe-állított és kihangsúlyozott tárgyára emlékszik és nem az azt kísérő díszletekre. A naturalista filmek megszűnésével vele kell hogy járjon a háttér megszűnése. A film fokozatos fejlődése ki kell hogy küszöbölje az olyan felvételeket is, melyek feltűnően mutatják, hogy egy tárgy egészéből külön kis részletet szakítottak ki a fotografálással. A kép széle, ahol elvágja a tárgy folytatását, egyúttal megszünteti a kompozíció egységességét és a nézőben egy utánérzést hagy hátra: itt valaminek következnie kellene, ami nem fért el a vásznon. Ha ez a valóságban nem is így van, mégis a tökéletlenség érzését kelti. A premier plan fotografálást csak ott szabad alkalmazni, ahol nem bír a valóság hű megmutatásának jellegével, és ahol ez az utánérzés nem állhat be. Ha a kép egy önálló és antipszichikus mozdulatot vetít elénk, úgy önálló törvényekkel rendelkezve újszerű hatást ébreszt. Nem emlékezteti többé a nézőt a naturalista arcra vagy kifejezésre, tehát a premier plan elveszti régi jelentőségét, csak egy mozdulatot állít meg vagy kapcsol be a folyamatosságba. Az antipszichikus és rendszerezett mozdulatok, melyeket egy ember vagy egy állat végezhet, a filmszerűség követelményeit teljesítik. A nevetés illúziója szolgálhatja a valóságot, az örömöt vagy megelégedést. Míg egy ilyen antipszichikus mozdulat független a naturalista filmek ábrázoló módszerétől.

Színésznélküli lesz-e a jövő filmművészete? Ez a kérdés vetődik fel számtalanszor a filmjáték, a mimika, a mozdulatok filmszerű kritikája kapcsán. Az állásfoglalás itt a legnehezebb. Bizonyos azonban, hogy a képek és jelenetek elvesztve tematikus jellegüket és mindenáron a valóságot ábrázolni akaró beállításukat: a filmművészeknek csak objektív testekre és figurációkra lesz szükségük és nem illúziót keltő színjátszásra. Egy munka filmszerűtlen arcokat, elmosott árnyéknélküli kifejezéseket is dolgozhat fel, ha mondanivalója azt megkívánja. Mert a lefotografált forma mint anyag, lényege a filmnek. Tulajdonsága és vonzóereje határozza meg a műalkotás irányát, nem pedig a téma. A film tehát nem programszerűen fogja kiküszöbölni a színészeket, a „filmszínészt", hanem a következetes és filmszerű fejlődés észrevétlenül hajtja ezt végre. Valószínű, hogy szükség sem lesz külön filmszínészekre. Azok a kísérletek azonban, melyek Németországban marionettekkel folytak le, nem jártak sikerrel. Egy különös íz, a merev bábszerűség kiérződött a képekből, és különben is ezek a figurák csak szimbolisztikus témájú filmeknél használhatók fel. Próbálkoztak még mimikai kompozíciókkal, de ezek a munkák pszichikai területekre tévedve, végképp elvesztették filmszerűségüket.

A filmek megvágása, ahogy a különböző felvételek egymáshoz vannak illesztve, döntik el a műalkotás értékét. Érdekes megjegyezni, hogy épp ez a munka, melyre a legkevesebb figyelmet fordítottak eddig a rendezők. Ahogy egy filmet megvágnak, a felvételeknek egy részét különböző helyekre beosztják és azokat ismétlődni hagyják a vetítésben, képezi a

munka folyamatosságát. A folyamatossághoz esetenkint hozzájárulhat az azelőtt lejátszott képek egy rövid villanásra való visszaidézése, ami által ellenőrizhető a formák következetes és szabályos asszociációja. Még a mai ábrázoló vagy elmesélő filmekben is absztraktabb s filmszerűbb levegőt teremthet egy hozzáértő beosztás: a megvágás. A mozgófénykép-színházakban a film lepergetése, egyes részeknek gyorsabb vagy rövidebb idő alatt való mozgatása is nagy fontossággal bír. Ezzel azonban még távolról sem törődnek a mi bemutatóink. A kollektív művészet, ahol számtalan művész egyesíti munkáját, hogy végül egységbe foglalva a közönség elé kerüljön s kifejthesse szociális erejét, még a vetítésben sem találja meg a szükségszerű és egészséges kifejezési formát. A film vetítéséhez a gyárakban külön utasítást kellene mellékelni. Művészi szempontokból a film vetítésének legalább oly fontossága van, mint a fotografálásnak. Mert a filmet látni kell, tehát alkalmassá kell azt tenni a látásra. Az összes eddigi műfajok közül a film a legegyszerűbb és legellenőrizhetőbb eszközökkel dolgozik. Egyedül a látnitudás kultúrájára épít.

Hevesy Iván: A filmjáték szerkezete (részletek)[*]

Azok a messzemenő különbségek és mélyenfekvő egyezések, amelyek a filmjáték és a színpadi dráma, illetve a filmjáték és a regény közt megmutatkoznak, tisztára a film technikai karakteréből következnek. Technikai szükségszerűségek és technikai lehetőségek döntik el a filmjáték egész koncepcióját és belső formáját. Ezek a technikai tényezők valamennyien a film alaplényegéből adódnak. Az alaplényeg a reprodukció: történést és valóságot ad; anélkül, hogy miként a színpadi drámát, idő és téregység korlátozná. Ez a reproduktív jelleg azonban nemcsak esztétikai formáját és belső drámaiságát határozza meg a filmjátéknak, hanem egész felépítési menetét, a drámai rendezés legkisebb részletét is.

Két mozzanatra osztható fel a filmrendezésnek feladata, elvi és gyakorlati szempontból egyaránt. Az egyik a jelenetek egymásután kötésének módszere, a film tulajdonképpeni drámai megszerkesztése, a másik pedig az egyes jeleneteknek, tehát az elemeknek megalkotása. Egyformán fontos tényezői ezek a mozijátéknak: jól megalkotott jelenetek, moziszerűtlen, vontatott kapcsolással vagy elevenen és drámaian pergő rosszul elgondolt jelenetek: nehéz volna megmondani, hogy melyik rekeszti ki leginkább a teljes film-dráma-hatás kialakulását. Ennek feltételei a mozinál teljesen újak, mert már a jelenet fogalma is egészen más értelmezést kap a filmjátéknál, mint a színpadi drámánál. A színpadi drámában a bedíszletezett miliők[+] ritkán változnak, legtöbbször csak a felvonásokkal együtt és így nem ezek tagolják fel igazán a darabot a rendezés szempontjából. Az összetevő elem ott az a jelenet, amely ugyanazokkal a szereplőkkel folyik le, mert amint közéjük új szereplő jön, vagy közülük egy szereplő eltávozik, új jelenet kezdődik. A filmnél a miliő, akár natura,[++] akár díszletekkel, számtalanszor változhat. Ezért is, meg technikai okokból is a rendezési egység, a jelenet nem a szereplők számának változásaihoz alkalmazkodik, hanem a miliőváltozáshoz. A filmjátékban egy jelenet, illetve egy *kép* addig tart, ameddig a cselekmény ugyanazon a színtéren játszódik le. Pontosabban meghatározva, ameddig a felvevő gép lencséje változatlanul van beállítva. Mert ha marad is a régi színtér, de a gép helyet változtat vagy szögfordulást végez, hogy ugyanannak a színtérnek csak egy részét adja, valamilyen irányban kiszélesítse, megnagyítva egy detailt[+++] vagy egy arcot adjon, minden ilyen esetben már új jelenethez, új képhez érünk. Ez a képszerinti tagolódás természetszerűleg következik a film technikájából és drámakifejező lehetőségeiből. Nem valóságot ad, hanem a valóság reprodukálását és így számára nem is a kiindulópont, a valóság az, ami elsősorban fontos, hanem az a beállítás és az a nézőpont, amelyet ezzel a valósággal szemben elfoglal.

Igen széles és igen tág az a színtér-keret, amely a színpadi drámának adódik egy-egy felvonásban. Kell is, hogy tág legyen, mert nagyon kevés van belőle: az egész cselekménynek négy-öt ilyen tág színtéren kell lefolyni. A filmjáték ellenben, felhasználva reproduktív voltából következő fürgeségét, színtérváltoztatásának korlátlan lehetőségeit, a színpaddal szemben mindig igyekszik a színteret szűkíteni. Teszi ezt egyszerűen azért, hogy mindig a dráma szempontjából legfontosabb momentumra koncentrálja a nézők figyelmét. Ezen a ponton tehát már egy olyan jelenséggel találkozunk, amely megint a film kifejezési lehetősé-

---

[*] *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című 1925-ben megjelent kötet II. részének *(A filmjáték szerkezete és képalkotása)* 1. fejezetéből idézünk (Magyar Filmintézet - Múzsák Közművelődési Kiadó reprint kiadása, Budapest, 1985, 31-38., 42-44., 45-48.).

[+] miliő = környezet; itt: színpadtér *(A szerk.)*

[++] natura = természet; itt: természetes, ún. külső helyszín *(A szerk.)*

[+++] detail = részlet *(A szerk.)*

geinek többletét jelzi a színpaddal szemben. Többletet mutat fel és igyekeznie is kell ezt az előnyét kihasználni, hogy pótolja a kimondottan szuggesztív szó hiányát. A filmjáték rendezője úgyszólván szuverén ura és irányítója a néző figyelmének, amit a színpadi rendező igazán nem mondhat el magáról. Ha a darab igazi, belső drámaisága gyenge, akkor neki már semmi eszköze sincs a figyelem megkötésére. Az pedig egyenesen kiszámíthatatlan, hogy a közönség figyelmét a dráma szempontjából sokszor milyen lényegtelen vagy esetleg oda sem tartozó motívum ragadja meg. A filmjáték rendezője ezzel szemben szinte kényszerítően tud irányítani. Megvannak hozzá a technikai lehetőségei, megint csak a reproduktív karakter következményeképpen. Népes, sokalakos jelenetekből kiemelhet néhány szereplőt, megnagyítva közel hozza őket, hogy semmit se lássunk, csak mozdulataikat és arcjátékukat. Elmehet a legapróbb nüanszokig,[#] hogy tudatosan a centrumba állítson valamilyen drámai motívumot. Egyet rezzen a kép és az egész tabló, kert vagy terem eltűnik, hogy egy sarkot, egy részletet lássunk, éppen azt a pontot, amelyre a cselekmény súlya áttolódott. Újabb rezzenés és a kiszakított csoportból már csak egy alak válik ki vagy csak egy arc. A háttér, a miliő, mind eltűnik ebben a bemutató, első síkban, a *premier-planban,* hogy semmi el ne fordíthassa érdeklődésünket az arc játékáról, amely amellett ebben a sokszor néhány méteres nagyításban a legfinomabb részletekig érvényesül: pillák rebbenése, pupilla ideges tágulása, arcvonások érzéstükröző szubtilis[##] elváltozásai. Még tovább mehet a filmjáték rendezője: a szereplőnek is csak egy részét viszi a premier-planba. Egy láb az asztal alatt, ideges rándulással érezteti a meglepetést, egy kéz, mely hirtelen indulattal ragadja meg a hajó korlátját vagy egy ruha szegélyét, tehetetlen dühben vonagló ököl, görcsös merevséggel szét-szétfeszülő ujjakkal, ábrándos simogatás, odaadó becézés egy fejen vagy egy másik kézen és ezekhez hasonlók, millió változatban, mint elegendők arra, hogy egy képnek témát, drámaisággal, eseménnyel teli témát adjanak.

Nem is lehet összehasonlítani ebben a tekintetben a színpadot a filmjátékkal, annyira szegényes és tehetetlen az még csak meg is kísérelni ilyesféle kifejezési lehetőségeket. A színpadi drámának egy-egy jelenete nemcsak időben van végzetesen megkötve, hanem a térben is, éppen valóságos, jelenvaló fizikai volta miatt. A színpadi drámának mindig számolni kell azzal a csökkenthetetlen távolsággal, amely a rivalda és a nézők között megvan és széksorok szerint egyre növekszik. Ez a távolság a perspektivikus látás változhatatlan törvényei szerint kisebbíti meg a szereplőket és teszi minden széksorral hátrább egyre összemosódottabbá a szereplők arcát. Így azután a színpadi mimika lehetőségei egészen eltörpülnek a filmjáték arckifejezési eszközeihez képest. A filmjáték a szereplők és nézők között lévő távolságot a premier-plan segítségével, mint egy mesebeli mérföldjáró csizmával, egyszerűen keresztülugorja. A premier-plan azon kívül hogy átlépi a távolságokat, meg is nagyíthatja a dolgokat és így a dráma külső formaeszközeit nemcsak a színpadon, hanem a valóságon is átemeli. Azt viszont felesleges külön hangsúlyozni, hogy ez a fizikai megnagyítás mennyi új belső és drámai kifejezést tesz lehetővé. A legegyszerűbb példa erre éppen az arcjáték. A filmjátéknak ezt az óriási fölényét a színpadi játékkal szemben még egy körülmény fokozza tovább, amely körülmény megint csak a film reproduktív alaptulajdonságából következik. A színpadi dráma szereplője benne áll a valóságos térben és így testtartása, mozdulata, arca a nézőtér mindegyik pontjáról más-más képet mutat. Precízen szólva úgy lehet ezt kifejezni, hogy a színházban mindegyik néző más-más projekcióját kapja a színpadnak éppúgy, mint a színész mozgásban és arcban megnyilvánuló játékának. *A színpadi színész játéka tehát nem lehet az összes nézőkre egyértelmű már a hatás*

[#] nüansz = árnyalat *(A szerk.)*

[##] szubtilis = finom *(A szerk.)*

elindításában sem. A film ezzel szemben nem adja a reális három dimenziós teret, hanem annak kétkiterjedésű síkprojekcióját. Így mindenki, aki a vászonnal szemben ül, akár jobbra akár balra a főtengelytől, ugyanazt látja. A képen már minden egy vizuális megadottságban van és a dolgok egymáshoz való távolsági viszonya független a néző helyzetétől. Nem történhetnek meg eltakarások, alakok zavaró egymástfedései, mint a színpadon és nem történhetik meg az sem, hogy a közönség egyik fele a színészek jobb, a másik csak a baloldalát látja. Ezáltal a *síkra-projiciáltság*[###] *révén, a filmjáték egyértelműbbé válik, mint a színpadi játék.* Legalább elindulásában, mert maga az érzelmi és egyéb hatás úgyis különbözik minden néző egyénisége és kulturáltsága szerint. Ez már kívül esik a formán és egyképpen megvan színházban és moziban.

Egyértelműség a játékban, amelyet azután helyenként a premier-planba hozás fokoz fel, nem egyedüli formamegnyilvánulása a film technikájának. Ugyanez, a reprodukció, biztosítja a filmjáték színészének azt a szabad mozgási lehetőséget, amelyet a színpadon hiába keresnénk. A színpad körülkorlátozza a mozgást a maga néhány négyzetméteres területén. A film azáltal, hogy a felvevőgép egyszerűen utána megy a cselekménynek, a színhely terét a végtelen felé tágíthatja, akár minden megszakítás nélkül. A film így a történés meg nem szakadó folytonosságát tudja szuggerálni[*]. Ez a térkitágítás azonban nemcsak hátrafelé vihető keresztül, hanem éppen úgy előre, a nézők irányában is: cselekmény színtere a film-fotográfia virtuális[**] reprodukciójában szinte keresztül vonulhat a nézőkön, vagy azokat maga előtt tolhatja. De nemcsak a cselekményszíntér mozoghat teljes korlátlansággal előre vagy hátra, hanem az egyes alak is ebben a cselekményszíntérben. A színpadon a színész csak oldalt távozhat el, vagy pedig néhány lépés után a háttérben. A filmszínész ugyanezeket megteheti, de sokkal hatásosabban. Akár percekig láthatjuk a háttér mélysége felé távozó alakját és ő közben megjátszhatja, akár csak sziluettben kifejeződő testtartással, az eltávozás lelkiállapotát. Ha a színpadról kimegy egy szereplő, például erős lelki felindultságban, a háttér felé megy, arca egyre kisebbnek látszik, és miután kénytelen legalább félig hátrafordulni, egyre rosszabbul és töredékesebben. A filmképen azonban a színész a nézők felé is eltávozhat: jön felénk, indul a total-képből, közeledik, beér a second-planba, itt már félalakja borítja be a képsíkot, innen tovább a premier-planba, amely már csak testének felső részét, vagy csak az arcát adja, természetesen erős felnagyításban és e nagyítás révén is egyre tisztább és fokozottabb pszichikai hatásban.

Korlátlan, egyetlen irányban sem megkötött szabad mozgáslehetősége a színtérnek és e színtérben korlátlan mozgáslehetősége a színésznek: ez az első fundamentuma a filmrendezésnek. És miután a filmjáték a drámai jelenetek elgondolásában a színpadi drámából indult ki, éppen ez a korláttalanság válik elindítóvá új utakra, ez lesz milliónyi filmszerűen új drámai lehetőség bőséges forrása. Minden ponton megállapítható, hogy ez a drámaalakító korláttalanság egyszerű formai következménye a film reproduktív technikájának. Ugyanebből ered a filmnek másik nagyon fontos formaképző megnyilvánulása. A filmkép reproduktív eredetű és ennek eredményeképpen nemcsak a térben mozog korlátlanul, hanem az időben is. A színpadi drámának a felvonáson, vagy legalább egy nagyobb felvonásrészen keresztül meg kell tartani a reális időfolytonosságot. A filmnek egy másodpercbe sem kerül, hogy a reális idő folytonosságát megszakítva előre ugorjon a drámai folyamatban egy órát, egy napot vagy akár egy esztendőt. Ez viszont a film számára lehetővé teszi, hogy önmagát

[###] síkra projiciált = síkra vetített *(A szerk.)*

[*] szuggerál = sugalmaz *(A szerk.)*

[**] virtuális = látszólagos, nem valóságos *(A szerk.)*

egymásután helyezett, időben egymásután következő, de fizikailag egybe nem kapcsolódó eseményrészekből állítsa össze. És éppen ez adja meg a film sajátságos elbeszélő módszerét, amellyel regényszerűen, genetikus[***] folytonossággal lépésről-lépésre kíséri a történéseket. Ha ezt a genetikus folytonosságot nemcsak a cselekmény lényegében valósítaná meg a filmjáték, hanem a külső történésben is, reális időben meg nem szakítottságot akarván adni, akkor éppen legnagyobb erejével nem élhetne, időben ugráló korláttalanságával. A film ezért, ösztönösen és tudatosan, a kontinuitást a történés lényegére értelmezi és úgy valósítja meg, hogy a cselekmény *időben folytonos* menetéből kiragadja a lényegeset és e lényeges momentumokat egymás után fűzve, belőlük *drámai folytonosságot teremt.* Meg kell nézni, a lehető legtágabb értelmezéssel, hogy miket érez a filmjáték lényeges elemnek. A színpad a lényegeset és a szükségeset nagyon körülhatárolva értelmezi: minden történési elemnek szorosan a végső drámai explikáció[+] felé kell irányulnia. A film epikusabb és szélesebb hangú, mert lényegesnek értékel minden elemet, amely a történésfolyamatba változást, valamilyen monoton eseménymozgásba akármilyen jelentéktelen fordulatot hoz. A filmjáték úgy adja elő a drámát, hogy kivonatolja a történés jellegzetes pontjait és ezeket egymásután kapcsolja.

(...)

Zárt formát ad a drámaiságnak a színpad, nyitottat a film. Ez a meghatározás végeredményben ugyanoda helyezi el a filmjátékot, mint az elvi összehasonlítások: a dráma és a regény közé. De ez az elhelyezés ugyanakkor, amikor rámutat az azonosságokra és hasonlóságokra, kiemeli a film speciális formáját és sajátos módszereit is. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a módszerek igazi fontosságát sohasem az elvi, hanem mindig a gyakorlati szempontok döntik el. Mert elvben alig lehet egy műformánál, például a filmjátéknál olyan megnyilvánulást említeni, amelyre azt ne lehetne mondani, hogy az lényegében megvan egy másik műformában is, például a színpadi játékban. Ha azonban a gyakorlati eredményeket tekintjük, egyszerre megváltozik az összehasonlítás mérlege.

Igen jó példa volt erre az előbbi: öt vagy ötezer jelenetre bontás elvben alig különbség, a gyakorlatban azonban a kétféle, egymástól lényegesen elütő drámai forma elválasztó határvonala. És ha tovább megyünk, ez a határvonal egyre határozottabbá válik és mindinkább olyan területeket választ el egymástól, amelyeknek alig van érintkezésük. Felbukkannak a kifejezési lehetőségek, amelyek egyenesen abból születtek meg, hogy a filmjáték akár ötezer részre is felbonthatja a cselekményt a tér és idő szempontjából és akár ötmásodpercenként is új jelenetet adhat. Ez teszi lehetővé a filmjátéknak azt a jellegzetes eljárást, hogy az egyidejűleg, szimultán lefolyó történésmotívumok hatásának szimultán egyesítését kísérelje meg. A film mint kiváltképpen időbeli művészet, eseményelemeknek csak egymásutániságát adhatja, de nem az egymásmellettiségét. A szó fizikai értelmében tehát paradoxon a filmjátékban szimultaneizmusról[++] beszélni. Kétségtelenül megvan azonban ez a szimultanizmus pszichológiai hatásban. Gyors egymásután látjuk a következő képeket, amelyek mindegyike csak egy-két másodpercig tart: utcai csengőt megrángató kéz, kapu előtt ugató kutya, felriadt öreg szolga, ágyban ébredő, ásító férfi, síró kisgyerek. A képek, igaz egymásután következnek, a hatásuk mégis az, hogy mindezek a momentumok egyidőben folynak le. És ez a fontos, semmi más.

[***] genetikus = származási *(A szerk.)*

[+] explikáció = kifejlet *(A szerk.)*

[++] szimultaneizmus = egyidejűség; az egy időben, de nem egy helyen történő jelenségek párhuzamos ábrázolása *(A szerk.)*

Nagyon jó példa a filmjáték dráma-szimultanizmusa megint arra, hogy elmélet és megvalósulás néha milyen szöges ellentétben állhatnak egymással. Hiszen ez az egyidejűség nem is egyidejűség! Akkor lenne az, ha a képsíkot, amely a vásznat betölti, felosztanák öt részre: egyiken a csengőt rángató kéz, a többin az ugató kutya, felriadó szolga, ásító férfi, síró gyerek látszana. Egymás mellett, egyszerre, nem pedig egymás után. Nemcsak hogy nem szimultanizmus ez időben, hanem például éppen az ellenkezője annak, amit a képzőművészeti, festészeti szimultanizmus akar. A festői szimultanizmus egymás mellé helyez és ezáltal egyidejűvé tesz olyan eseményrészeket, amelyek a valóságban időben, tehát egymás után folynak le. A végeredmény azonban azonos úgy a filmjátéknak, mint a festészetnek szimultanizmusában: a lelki hatás koncentrálására összesűrít, összehalmoz egybetartozó motívumokat. Ebben a közös célban aztán el is tűnik az ellentét, gyakorlatilag megvalósul az a szimultán hatás, amely elvben úgyis csak paradoxon. Nemcsak a filmjátékban, hanem a pikturában is. Mert hiszen ha a festő egymás mellé helyezi, egyidejűvé teszi is az időben következő motívumokat, a szemlélő ezeket úgysem appercipiálhatja[+++] egyszerre, hanem csak részenként, egymás után.

Ezzel a beállítással a filmjáték szimultanizmusra való törekvése úgy mutatkozik meg, mint egy más formában jelentkező tendencia motívumkoncentrálása, drámai sűrítése. Ennek a szimultán módszerű sűrítésnek pedig kétféle fontos alkalmazása van. Az egyik abban áll, hogy általa a rendező hangsúlyozni tudja minden felírásmagyarázat nélkül a drámai motívumok szoros egybetartozását. Ez az egybetartozás általában csak a külsőségekre, a külső történésre vonatkozik. Gondoljunk itt az előbbi példára a csengetéssel. Ok és az okozatok jelennek meg itt gyors egymásutánban. Jön egy cselekményrész: a csengetés és ezt halmozva követi a csengetés eredménye. Olyan összefüggés ez, amely a lehető legdrámaibb: az egyik cselekményrész újabb cselekményrészleteket indít el. Sokszor azonban a szimultán sűrítés még bensőbb, pszichológiaibb összefüggéseket akar megmutatni. Éppen ebben mutatkozik második alkalmazása. Egymás mellett mutatja meg az okot és okozatot, a tettet és következményét akkor is, ha azok esetleg időben és térben távol is esnek egymástól. Például az áldozat szenvedését és a gonosztevő lelkiismeretfurdalását, a randevúra menő hűtlen asszonyt és a türelmetlenül várakozó férjet.

(...)

Egymással belső rokonságban álló és mégis két eltérő módszer fejlődött tehát ki a filmjátékban a drámaiság koncentrálása céljából: az egyik végigkíséri a cselekményrészek valóságos sorrendjét, azonban térbeli és időbeli átugrásokkal kihagy mindent, ami a drámát nem viszi előre, a másik pedig egyidőben vagy egymással párhuzamosan lefolyó eseményeket helyez gyors egymásutánban egymás mellé. Akármilyen módszerű azonban ez a drámakoncentrálás, minden esetben megegyezik abban, hogy általában véve egyenletesen elosztott, homogén, nem törekszik csomópontokra és fordulópontos szituációkra, mint a színpadi dráma, hanem inkább regényszerűen adja a történések kivonatát. A regény is meg tudja tenni, hogy csak azokat a részeket kapcsolja egymás után, amelyeknek szerepük van a drámai vagy lelki fejlődés szempontjából és ugyancsak meg tudja tenni, sőt nagyon sokszor meg is teszi, hogy párhuzamosan vezet egymás mellett közös cél felé szaladó vagy pedig ellentétesen ható történéselemeket. A regény és a filmjáték módszerében azonban, így a részletesebb összehasonlításban, nemcsak az azonosságok domborodnak ki, hanem az elválasztó különbségek is. A regény a színtereket, mozgásokat általában a drámaiság külsőleg is megjelenő megnyilvánulásait csak elképzelteti és nem tudja azt a maga realitásában

[+++] appercipiál = észlel *(A szerk.)*

vizuálisan is megmutatni, mint a filmjáték. Amint új színtérre megy át, elképzelhető leírást kell adnia. Mér ez a körülmény maga nagyon megnehezíti a regénynek azt, hogy túlságos gyakran változtasson színteret. Elvben ugyan ennek semmi akadálya nincsen és a teljes mozgékonyság tekintetében a regény éppen olyan szabad, mint a film: a tér- és időátugrásokat éppen úgy megvalósíthatja az elképzeltetéssel, mint a filmjáték a maga reproduktív technikájával. Egyéb ökonomikus szempontok, gyakorlati kényszerűségek azonban nagyon megszorítják a regénynek ezt a szabadságát. A film megteheti, hogy egy tíz másodpercig tartó motívum kedvéért is új miliőt vetítsen fel. Hiszen neki nem kell előbb megadni a színteret és azután adni a cselekményt. Nála ez a kettő összeesik: a valóságos történés a valóságos színtérben. A regényírónak nem volna gazdaságos egy mozdulat, egy gesztus vagy egy elemi cselekményrész kedvéért mindig új és új színtérleírást adni. Nemcsak azért, mert így a drámai történet nagyon könnyen elveszhetne a vizuális miliőrajzok tömegében, hanem azért is, mert ez az olvasó fantáziájának vizuális rekonstruáló erejét nagyon gyorsan kifárasztaná. Ezért a regény kénytelen lemondani a gyakorlatban elvi lehetőségeiről és megelégedni ritkább színtérváltoztatással. Elvben egyébként is mindazt meg tudja valósítani a regény, amit a filmjáték: a parallelvezetéses szimultanizmus éppen úgy módszere a regénynek, mint a filmjátéknak. Olyan kis részletekre való szétbontása, mint a filmnél a csengetés példában láttunk, nincs módja a regénynek. A kis részletekre való felbontás a három drámai művészet: színpadi dráma, regény és filmjáték közül csak az utóbbinak sajátsága és lehetősége. Két momentum teszi neki ezt lehetővé: az egyik a reproduktív technika, amely nem köti térhez vagy időhöz, ellentétben a színpadi drámával, a másik pedig, ellentétben a regénnyel, az a körülmény, hogy könnyen, kevés fáradsággal appercipiálható szemmel látható történést ad. Ez az összehasonlítás a filmjátékot, mint a legszabadabb és legteljesebb drámaábrázolási lehetőséget mutatja be, amely éppen szabadságánál és teljességénél fogva a másik kettőnek is minden formai és hatáslehetőségét magában rejti. Nem beszélve természetesen a színpadi dráma élő szavainak szuggesztivitásáról és a regény analizáló, gondolatközlő, intellektuális eszközeiről.

Erwin Panofsky: A mozgókép stílusa és közege (részletek)*

A filmművészet az egyetlen művészet, melynek fejlődése a kezdetektől fogva a ma élő ember szeme láttára ment végbe; s ez a fejlődés annál is érdekesebb, mivel szemben áll a korábbi példákkal. Nem a művészet ösztönzése vezetett az új technika fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez, hanem éppen fordítva: egy technikai találmány vezetett az új művészet fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez.

Ebből két alapvető tény következik. Először az, hogy a mozgóképek élvezetének eredeti alapja nem valamiféle sajátos tárgyú objektív érdeklődés volt, még kevésbé valamiféle esztétikai érdeklődés, mely csupán tárgyának formális bemutatására irányul, hanem a tiszta élvezet, amely abból fakad, hogy a dolgok mozogni látszanak - mindegy, hogy milyen dolgokról van szó. Másodszor azt tudtuk meg, hogy a filmek - melyeket először „kinetoszkópokban" mutattak be, azaz bekukucskáláskor láthatóvá vált mozgóképekként, de amelyeket 1894-től kezdve már vászonra lehetett vetíteni - eredetileg hamisítatlan népművészeti termékek (noha a népművészet rendesen abból származik, ami „magasabb művészetként" ismert). A dolgok legkezdeténél a különböző mozgások egyszerű megörökítését láthatjuk: vágtázó lovakat, vasutakat, tűzoltófecskendőket, sporteseményeket, utcai jeleneteket. És amikor eljutottak odáig, hogy narratív+ filmeket készítettek, ezeket olyan fényképészek csinálták, akiket mindennek lehetett nevezni, csak producernek vagy rendezőnek nem; olyan emberek adták elő, akikről minden elmondható, csak az nem, hogy színészek lettek volna; s a filmeket olyan emberek élvezték, akik nagyon megsértődtek volna, ha bárki „művészetkedvelőnek" nevezte volna őket.

Ezeknek a régi filmeknek a szereplőgárdáját rendszerint valamely „kávéházban" szedték össze, ahol munka nélküli statiszták vagy megfelelő külsejű közönséges állampolgárok szoktak volt gyülekezni egy bizonyos időben. Ekkor egy vállalkozó fényképész besétál, felbérel négy vagy öt alkalmas szereplőt, és mialatt elkészíti a filmet, gondos utasításokat ad a szereplőknek, hogy mit tegyenek: „Most tegyen úgy, mintha fejbe vágná ezt a hölgyet"; és (a nőnek): „Maga meg csináljon úgy, mintha összerogyna." Az ilyen produkciókat együtt mutatták be a „mozgást a mozgás kedvéért" megörökítő puszta tényfelvételekkel néhány kicsi és piszkos moziban, ahová többnyire az „alacsonyabb osztályok", szórványosan pedig a kalandkereső ifjak jártak el (történetesen emlékszem, hogy 1905 körül csupán egyetlen sötét és kissé rosszhírű *kino* volt egész Berlinben, amelyik valamilyen kifürkészhetetlen oknál fogva az angol „The Meeting Room" nevet viselte). Nem csoda, hogy amikor a „magasabb osztályok" lassan kezdtek bemerészkedni ezekbe a korai mozgóképszínházakba, nem úgy mentek oda, mint aki normális és lehetőleg komoly szórakozást keres, hanem a tudatos leereszkedésnek azzal a jellemző érzésével, amellyel egy vidám társaság elvegyül Coney Island kavargó folklórjában vagy egy európai búcsúban. Egy társadalmilag vagy intellektuálisan prominens személyiség még néhány évvel ezelőtt is akkor viselkedett előírásosan, ha csak az olyan szigorúan nevelő célzatú filmek esetében engedte meg magának, hogy bevallja tetszését, mint *A tengeri csillagok nemi élete;* esetleg ha ún. „szép kiállítású" filmekről volt szó. Soha nem nyilvánított azonban komoly tetszést narratív filmek esetében.

---

* A tanulmány először előadásként hangzott el 1934-ben, majd 1947-ben írásos formában is megjelent. Magyarul *A film és a többi művészet* című összeállításban olvasható (válogatta és jegyzetekkel ellátta: Kenedi János, Gondolat, Budapest, 1977, 151-159., 163-165., 171-177.). A szerzői és a magyar kiadáshoz kapcsolódó szerkesztői jegyzeteket elhagytuk.

+ narratív = elbeszélő *(A szerk.)*

Ma senki nem tagadhatja, hogy a narratív film nemcsak hogy „művészet” - természetesen ritkán jó művészet, de ez más közegekre éppúgy vonatkozik -, hanem az építészet, a rajzfilm és a „design”[++] mellett az egyedüli teljesen élő vizuális művészet. A „mozik” helyreállították azt a dinamikus kapcsolatot a művészettermelés és a művészetfogyasztás között, amely bizonyos okoknál fogva - ezek az okok túlságosan összetettek ahhoz, hogy e helyütt bővebben szóljunk róluk - a művészet sok más területén fájdalmasan meggyengült, vagy teljesen megszakadt. Akár tetszik, akár nem, a mozi minden más egyedi hatásnál erősebben befolyásolja a véleményeket, az ízlést, a nyelvet, az öltözködést, a viselkedést, sőt még a föld lakosságának több mint hatvan százalékát kitevő közönség fizikai megjelenését is. Ha törvénnyel kényszerítenénk minden komoly költőt, zeneszerzőt, festőt és szobrászt, hogy szüntesse be tevékenységét, e tényre a nagyközönségnek csak meglehetősen kis töredéke figyelne fel, és még kisebb töredék volna az, amelyik sajnálná a dolgot. Ha ugyanez történnék a mozikkal, az katasztrofális társadalmi következményekkel járna.

Így hát kezdetben voltak a közvetlen mozgásfelvételek, amikor mindegy volt, hogy mi mozog: ezek a mi „dokumentumfilmjeink” történelem előtti ősei; s nem sokkal később megjelentek a korai narratív filmek: ezek pedig a „játékfilmek” történelem előtti ősei. A narratív elem utáni erős vágyat nem tudták másként kielégíteni, csak ha a régebbi művészetekhez fordultak kölcsönért; és az ember azt várná, azt gondolná, hogy a színháztól kölcsönöztek, hiszen látszólag a színdarab a narratív film *genus proximum*a,[+++] amennyiben voltaképpen olyan történet, melyet mozgó személyek adnak elő. A valóságban azonban a színpadi előadások utánzása csak aránylag késői és teljesen meghiúsult fejlemény volt. Kezdetben egészen más történt. Ahelyett, hogy a már bizonyos mennyiségű mozgást alkalmazó színházi előadást utánozták volna, a korai filmek inkább az eredetileg mozdulatlan műalkotásokat egészítették ki mozgással, és így a káprázatos technikai találmány ki tudta vívni a saját, külön diadalát, nem kellett ráerőszakolnia magát a magasabb kultúra szférájára. Az élő nyelv, melynek mindig igaza van, jóváhagyta ezt a finom különbséget, amikor inkább „mozgóképről” vagy egyszerűen „képsorról” beszél, és nem fogadja el a nagyigényű és alapvetően hibás „vetített színdarab” kifejezést.

A legkorábbi filmekben megelevenített mozdulatlan alkotások valóban képek voltak: rossz XIX. századi festmények és levelezőlapok (vagy viaszbábok Madame Tussaud modorában), amelyeket a tréfás képsorok - nagyon fontos elem a filmművészet gyökerei szempontjából -, valamint népszerű dalok, ponyvamagazinok és olcsó ponyvaregények tartalma egészített ki; az ilyen ősöktől származó filmek pedig közvetlenül és igen erősen vonzották a népművész-mentalitást. Először is bizonyos primitív igazságérzetet és tisztességérzést elégítettek ki - amikor is az erény és az ügyesség elnyeri jutalmát, a bűn és a lustaság pedig büntetését; másodszor a tiszta szentimentalizmust - amikor is „egy kifundált szerelmi bonyodalom keskeny patakocskája kanyarokon keresztül” veszi útját, vagy amikor az Atya, a drága jó atya hazatér a kocsmából, és diftériás gyermekét haldokolva találja; harmadszor kielégítették a vérontás és a kegyetlenség ősi ösztönét - amikor például Andreas Hofer szembenéz a kivégzőosztaggal, vagy amikor (egy 1893-1894-es filmben) a skótok királynőjének, Máriának szemünk láttára porba hull a feje; negyedszer kielégítenek bizonyos enyhe pornográf hajlamot (nagyon szívesen emlékszem vissza egy francia filmre, a századforduló tájáról, amelyben egy látszólag erősen, de valójában nem nagyon gömbölyded, valamint egy látszólag karcsú, de valójában nem is karcsú hölgyet mutattak, amint fürdőruhába öltöznek; becsületes, nyílt

[++] design = ipari formatervezés *(A szerk.)*

[+++] genus proximum = a legközelebbi nemfogalom, amely alá az osztályozandó dolog (itt: a film) közvetlenül tartozik *(A szerk.)*

malacság volt ez, sokkal kevésbé kifogásolható, mint a műsorról most levett Betty Boop-filmek vagy - sajnos ezt kell mondanom - a legújabb Walt Disney-produkciók némelyike); és végül kielégítették azt a durva humorérzéket, melyet úgy lehet szemléletesen leírni, hogy a bohózatokban a szereplők „laposra verik" egymást, mellesleg tápot adva a szadista vagy pornográf ösztönnek, esetleg mindkettőnek. Gyakran pedig egyszerre tettek eleget ezek a filmek valamennyi igénynek.

Csak elég későn, 1905 körül vállalkoztak arra, hogy filmre vigyék a *Faust*ot (a szereposztás mindmáig ismeretlen, ami meglehetősen jellemző) és 1911-ig kellett várni, hogy Sarah Bernhardt nevét és tekintélyét adja egy hihetetlenül furcsa filmtragédiához, az *Erzsébet, Anglia királynője* című filmhez. Ezek a filmek jelentik az első tudatos kísérletet arra, hogy a mozit a népművészet szintjéről a „valódi művészet" szintjére emeljék; de egyben arról is tanúskodnak, hogy ezt a dicséretes célt nem lehetett ilyen egyszerűen elérni. Hamarosan rájöttek, hogy a berendezett színpaddal, rögzített be- és kijáratokkal dolgozó és határozottan irodalmi ambíciókkal rendelkező színházi előadás az egyetlen, amit a filmnek mindenképpen el kell kerülnie.

A fejlődés beigazolódott útjait nem az nyitotta meg, hogy szabadulni igyekeztek a kezdetleges filmek népművészeti jellegétől, hanem az, hogy saját lehetőségeinek határain belül fejlesztették azt. A népművészet szintjén álló filmek ősi alaptípusai - boldogulás vagy megtorlás, érzelem, pornográfia és durva humor - még jobban ki tudtak bontakozni, amikor felismerték, hogy ezek átalakíthatók valódi történetekké, tragédiává és románccá, bűnügyi és kalandos történetté meg komédiává; méghozzá nem úgy, hogy mesterségesen irodalmi értékeket csempésznek a filmbe, hanem úgy, hogy kihasználják az új közeg egyedülálló és speciális lehetőségeit. Igen jelentős, hogy e beigazolódott fejlődésnek a kezdetei megelőzik azokat a kísérleteket, melyek egy idegen értékrendből kölcsönözve igyekeztek magasabb értékeket adni a filmnek (a döntő időszakot nagyjából az 1902 és 1905 közötti évek jelentették), és az is jelentős, hogy a döntő lépéseket olyan emberek tették meg, akik laikusok, vagyis a komoly színművészet szempontjából kívülállóak voltak.

Ezeket az egyedülálló és speciális lehetőségeket a *tér dinamizálásaként* és - ennek megfelelően - *az idő térbelivé változtatásaként* lehet meghatározni. Ez az állítás annyira magától értetődő, hogy már-már triviális, de azok közé az igazságok közé tartozik, amelyeket - éppen triviális voltuk miatt - könnyen elfelejtenek, vagy figyelmen kívül hagynak.

A színházban a tér statikus, azaz a színpadon megjelenített tér, valamint a nézőnek a látványhoz való térbeli viszonya megváltoztathatatlanul rögzített. A néző nem hagyhatja el a helyét, és a színpad elrendezése nem változhat, amíg egy felvonás tart (kivéve olyan mellékes dolgokat, mint a fölkelő hold vagy gyülekező felhők, és olyan jogosulatlan viszontkölcsönzéseket a filmtől, mint a forgó kulisszák vagy az elsuhanó háttérfüggönyök). E korlátozás ellensúlyozásaképpen azonban megvan az az előnye, hogy az idő, a beszéd által közvetíthető érzelem és gondolat közege, szabad és mindentől független, ami eközben esetleg a látható térben történik. Hamlet elmondhatja híres monológját úgy, hogy közben egy díványon fekszik a színpad közepe táján, nem csinál semmit, s alakját a néző és hallgató csak homályosan tudja kivenni; ám pusztán Hamlet szavainál fogva mégis az az érzés ragadja magával a hallgatót, hogy itt a leghevesebb érzelmek működnek.

A moziban megfordult a helyzet. A néző helye itt is rögzített, de csak fizikailag, nem az esztétikai élmény alanyaként. Esztétikai értelemben állandó mozgásban van, mivel szeme azonosul a térben állandóan elmozduló és irányát állandóan változtató kamera lencséjével. És amennyire a néző mozgatható, annyira mozgatható - ugyanezen oknál fogva - a néző számára

bemutatott tér. Nemcsak testek a térben, hanem maga a tér mozog, közeledik, távolodik, megváltozik, átjátszik egy másikba, majd újra kristálytisztán van előttünk, ahogyan a kamera irányított helyzetváltoztatásán és élességének beállításán keresztül, a különböző felvételek vágásán és végső kidolgozásán keresztül megjelenik - nem beszélve az olyan speciális hatásokról, mint a látomások, átalakulások, áttűnések, lassított és gyorsított felvételek, visszajátszások és trükkfilmek. Ez a lehetőségeknek egy olyan világát tárja fel, melyről a színpad még csak nem is álmodott. Teljesen eltekintve az olyan fényképészeti trükköktől, mint a test nélküli szellemek a *Topper*-sorozatban, vagy az ennél is hatásosabb csodák, melyeket Roland Young hajtott végre *Az ember, aki csodát tudott tenni* című filmben, pusztán a tények szintjén is elmondhatatlanul sok téma éppúgy hozzáférhetetlen a „szabályszerű" színpad számára, ahogy a szobrász sem tud ködöt vagy hóvihart ábrázolni; ilyen például az elemek tombolását kísérő mindenféle természeti jelenség, vagy éppen fordítva: az olyan események, amelyek túlságosan mikroszkopikusak ahhoz, hogy normál körülmények között láthatók legyenek (ilyen az életmentő injekció, melyhez az utolsó pillanatban, repülőgépen érkezik meg a szérum, vagy a sárgalázt okozó moszkitó halálos csípése); ilyenek a teljes látványt nyújtó csatajelenetek; ilyen mindenfajta operáció, nemcsak a sebészeti műtét, hanem minden alkotás, rombolás vagy kísérletezés, mint a *Pasteur* vagy *Madame Curie* című filmben; ilyen egy igazán nagy összejövetel, ahol az emberek ide-oda járkálnak egy nagy ház vagy palota szobáiban. Az ilyen vonások, sőt még a puszta színváltozás is - ha olyan kocsival jutunk egyik helyről a másikra, amelyik veszélyes kanyarokat vesz a nagy forgalomban, vagy motorcsónakkal melyet az éjszakai kikötőn kormányoznak keresztül - nemcsak a primitív filmszerűség szintjén fejtenek ki vonzerőt, hanem azóta is roppant hatékonyak maradtak az érzelemkeltés és feszültségteremtés eszközeként. Ráadásul a mozinak módjában áll - amire a színház teljesen képtelen -, hogy pszichológiai élményeket közvetítsen, méghozzá olyan módon, hogy az élmények tartalmát közvetlenül vászonra vetíti, és így - mondhatni - a néző szemével helyettesíti a szereplő tudatosságát, mint amikor a részeg ember képzelődései és hallucinációi kézzelfogható valóságként jelennek meg, ahelyett, hogy pusztán szavakkal próbálnák leírni őket, ahogyan az egyébként túlbecsült *Elveszett weekend* című filmben. Ezzel szemben minden olyan kísérlet, amely a gondolatokat és érzéseket kizárólag vagy legalábbis elsődlegesen a beszéden keresztül próbálja közvetíteni, valami zavart érzést hagy maga után, unalmat kelt, vagy mindkettőt.

(...)

Ahogyan Conan Doyle írásai potenciálisan az összes modern rejtélyes történetet magukba foglalják (kivéve a Dashiell Hammett-iskola banditatörténeteit), ugyanúgy az 1900 és 1910 között készített filmek is előlegezik a filmnek (amilyennek azt ma ismerjük) témáit és módszereit. Ebben a korszakban készültek a westernek és a bűnügyi filmek őspéldányai, például Edwin S. Porter csodálatos *A nagy vonatrablás*a, amelyekből a modern gengszter-filmek, kalandfilmek és bűnügyi filmek kifejlődtek (az utóbbi - ha jó - még mindig a legbecsületesebb és legvalódibb formája annak a szórakozásnak, melyet a film nyújt, mivel itt a tér kétféle időt hordoz; a néző ugyanis nemcsak azt kérdezi, hogy „mi fog történni?", hanem azt is, hogy „mi történt korábban?"). Ugyanez a korszak látta kialakulni a fantasztikusan csapongó képzelet filmjét (Méliès), amelyik egyfelől csaknem expresszionista és szürrealista kísérletekhez (*Dr. Caligari, A költő vére* stb.) vezetett, másfelől pedig a felszínesebb és látványosabb ezeregyéjszakaszerű tündérmesékhez. A komédia, amely később Charlie Chaplinnél, a még mindig nem kellőképpen értékelt Buster Keatonnél, a Marx fivérek és René Clair prehollywoodi alkotásaiban jutott diadalra, már Max Lindernél és másoknál is figyelemreméltó színvonalat ért el. A történelmi és melodramatikus filmek fektették le a filmikonográfia és a filmszimbolika alapjait, D. W. Griffith korai műveiben pedig nemcsak a

pszichológiai elemzésre (*Edgar Allan Poe)* és a társadalomkritikára *(Búzavirág)* láthatunk jelentős kísérleteket, hanem olyan technikai újításokat is találunk, mint a hosszú snitt, a visszajátszás és a premier plán. A szerényebb igényű trükkfilmek és rajzfilmek pedig az olyan filmekhez egyengették az utat, mint a *Félix, a macska, Popej, a tengerész* és Félix bámulatos utódjához, *Mickey Mouse*hoz.

Önként vállalt korlátaik között a korábbi Disney-filmek - és a későbbiekben bizonyos jelenetek - a film lehetőségeinek úgyszólván kémiailag tiszta lecsapódását jelentik. Szinte minden felhígítás nélkül megőrzik a legfontosabb folklór-elemeket - a szadizmust, a pornográfiát, az ezekből fakadó humort és az erkölcsi igazságosságot -, és gyakran beleolvasztják ezeket az ősi és kimeríthetetlen Dávid és Góliát motívum valamilyen változatába - amikor a látszólag gyönge legyőzi azt, aki látszólag erős; és mivel fantasztikusan függetlenek a természeti törvényektől, módjukban áll olyan tökéletesen egyesíteni a teret az idővel, hogy a látás és a hallás térbeli és időbeli tapasztalatai csaknem egymásba átalakíthatókká válnak. Egy sor egymás után kipukkasztott szappanbuborék pontosan a buborékok méretének megfelelő magasságú és terjedelmű hangot ad ki; Willie-nek, a cethalnak három torokhangja - a rövid, a hosszú és a közepes - tenor, basszus és bariton hanggal zeng együtt; és teljesen eltűnik magának a mozdulatlan létezésnek a fogalma. Nem jelenthet akadályt az alkotásban, hogy házról, zongoráról, fáról vagy éppen ébresztőóráról van-e szó, amelyeknél hiányoznak a testi, valójában antropomorf képességek, hiányzik a mozgás, az arckifejezés és az artikulált beszéd.

Mellesleg az élettelen tárgy - feltéve, hogy dinamikussá tehető - még a szabvány „realista" filmekben is központi szerepet játszhat, mint az ósdi mozdony Buster Keaton *A generális* című filmjében. Mindenkinek elevenen él az emlékezetében, miként használták ki a régebbi orosz filmek azt a lehetőséget, hogy mindenféle gépezetet heroizáljanak; és talán több mint véletlen, hogy az a két film, amelyik úgy fog megmaradni a történelemben, mint a némafilmkorszak komikus és komoly alkotásainak mesterműve, Keaton *Navigátor*a és Eizenstein *Patyomkin*ja, egyaránt két nagy hajó nevét viseli és teszi halhatatlanná.

(...)

A tér által hordozott és a térhez kötött idő törvényéből következik az a tény, hogy a filmnek - szemben a színdarabbal - *nincs lejátszástól független esztétikai létezése, és szereplőinek sincs a színészen kívül más esztétikai létezése.*

A drámaíró azzal a naiv reménnyel alkot, hogy műve a civilizáció kincstárának maradandó értéke lesz, és előadások százait fogja megérteni, melyek közül mindegyik csupán tünékeny változata a változatlan „műnek". A forgatókönyvíró viszont egy bizonyos producer, egy bizonyos rendező és egy bizonyos szereplőgárda számára ír. Az ő munkájuk nem kevésbé állandó, mint a forgatókönyvíróké; és ha ugyanazt vagy egy hasonló forgatókönyvet egyszer egy másik rendező is megfilmesít, méghozzá más szereposztással, akkor egészen más „darab" lesz az eredmény.

Othello és Nóra határozott, valódi alakok, a drámaírás teremtményei. El lehet játszani őket jól vagy rosszul, és többféleképpen lehet „értelmezni" őket; de a leghatározottabban léteznek, függetlenül attól, hogy ki játssza őket, sőt attól is, hogy egyáltalán játssza-e őket valaki. A filmszerep azonban a színésszel él, és a színésszel hal meg. Nincsen valamiféle „Othello" entitás,[#] melyet Robeson tolmácsol, vagy valamiféle „Nóra" entitás, amelyet Duse tolmácsol; csak „Greta Garbo" entitás létezik, mely egy Krisztina nevű alakban ölt testet, vagy „Robert

[#] entitás = a tulajdonságok összessége *(A szerk.)*

Montgomery" entitás létezik, mely egy gyilkosban kel életre, aki felőlünk akár örökre névtelen maradhatna, mégis mindig ott fog kísérteni emlékezetünkben. Még ha a szereplőknek történetesen olyan nevük van is, mint VIII. Henrik vagy Anna Karenina - ha tehát Anglia királyáról van szó, aki 1509 és 1547 között uralkodott, vagy arról az asszonyról, akit Tolsztoj teremtett -, ezek akkor sem léteznek Garbo és Laughton lényén kívül. Csupán üres és testetlen körvonalak, mint az alvilági árnyak Homérosznál, és csak egy hús-vér színész teheti őket valóságossá. Megfordítva pedig, ha egy filmszerepet rosszul játszanak el, akkor abból semmi sem marad, még akkor sem, ha a szerep pszichológiailag érdekes, vagy irodalmilag kidolgozott.

Ami vonatkozik a színészre, az *mutatis mutandis* vonatkozik a film elkészítésében közreműködő legtöbb egyéb művészre és műszaki emberre is: a rendezőre, a hangmérnökre, a rendkívül fontos operatőrre, sőt még a sminkmesterre is. Egy színpadi produkciót addig próbálnak, amíg minden el nem készül, azután pedig előadják három egymásra következő órában. Minden előadáson mindenkinek kéznél kell lennie, és el kell végeznie a dolgát, azután pedig hazamehet és lefekhet. A színpadi színész munkáját tehát a zenészéhez, a színpadi rendezőéhez és a karmesteréhez lehet hasonlítani. Akár ezeknek, a színpadi színészeknek is megvan a repertoárja, azok a darabok, amelyeket megtanult, és egy bizonyos számú teljes, bár mulandó előadáson bemutatott, legyen az ma a *Hamlet,* holnap meg a *Kísértetek.* A filmszínész és a filmrendező tevékenysége azonban inkább a képzőművészéhez és az építészéhez hasonlítható, semmint a zenész és a karmester tevékenységéhez. A színpadi munka folyamatos, de mulandó; a filmbeli munka nem folyamatos, de állandó. Az egyes képsorokat darabonként és nem sorrendben készítik, attól függően, hogyan lehet a leghatékonyabban kihasználni a díszleteket és a személyi állományt. Minden kis részletet újra meg újra elkészítenek, amíg meg nem állja a helyét, és ha már az egészet megvágták és összeállították, akkor mindenki egyszer s mindenkorra túl van mindenen. Szükségtelen hozzátenni, hogy ez az egész folyamat csakis kiemelheti a filmszínész személye és szerepe között levő különös egylényegűséget. Mivel a „szerep" csak lépésről lépésre jön létre, és nincs tekintettel az események természetes menetére, ezért csakis akkor áll össze egységes egésszé, ha a színész arra törekszik, hogy ő maga legyen VIII. Henrik vagy Anna Karenina mindvégig, amíg az egész fárasztó forgatás tart - ne pedig pusztán eljátssza a szerepet. A legjobb forrásból tudom, hogy igazán nehéz volt együtt élni Laughtonnal abban a hat vagy nyolc hétben, amikor Bligh kapitányt alakította - pontosabban: amikor ő volt Bligh kapitány.

Azt lehet mondani, hogy a film, melyet egy olyan közös erőfeszítés hív életre, melyben minden résztvevőnek megvan a maga szerepe, a középkori katedrális legközelibb modern megfelelője; a producer szerepe többé-kevésbé megfelel a püspök vagy érsek szerepének; a rendezőé a főépítészének; a forgatókönyvíróé azoknak a skolasztikus[##] tanácsadókénak, akik kidolgozták az ikonográfia[*] tervét; a színészeké, az operatőröké, a vágóké, a hangosítóké, a sminkeseké és a különféle technikusoké pedig azokénak, akiknek munkája nyomán a katedrális végül elkészült, fizikai értelemben létezővé vált - szobrászoktól, üvegfestőktől, bronzöntőktől, ácsoktól és ügyes kőfaragóktól kezdve egészen a kőfejtőkig és favágókig. És ha az ember a közreműködők bármelyikével beszél, az tökéletes jóhiszeműséggel azt fogja mondani, hogy igazában az ő munkája a legfontosabb - és ez teljesen igaz is, amennyiben munkája nélkülözhetetlen.

[##] skolasztikus = itt: gondolatilag megalapozott *(A szerk.)*

[*] ikonográfia = az ábrázolás szabályai *(A szerk.)*

Lehet, hogy ez a hasonlat szentségtörőnek tűnik, nemcsak azért, mert aránylag kevesebb jó film van, mint ahány jó katedrális, hanem azért is, mert a film üzleti vállalkozás is. Ha azonban kommerciálisnak[**] tekintjük az olyan művészi alkotásokat, amelyeket elsődlegesen nem azért hoztak létre, hogy elkészítőjüknek alkotói vágyát kielégítse, hanem főként arra szánták, hogy egy műpártoló vagy valamilyen vásárlóközönség igényének eleget tegyen, akkor azt kell mondani, hogy a nem kommerciális művészet inkább kivétel, mint szabály, ráadásul meglehetősen új keletű, és nem is mindig szerencsés kivétel. Jóllehet a kommerciális művészetet valóban állandóan az a veszély fenyegeti, hogy végül prostituálja magát, de az is igaz, hogy a nem kommerciális művészetet meg állandóan az a veszély fenyegeti, hogy végül aggszűz marad. A nem kommerciális művészettől kaptuk Seurat *Grande Jatte*ját és Shakespeare szonettjeit, de sok olyasmit is, ami a közölhetetlenségig ezoterikus[***]. És megfordítva: a kommerciális művészettől sok gyűlölni valóan lapos és sznob (ugyanannak a dolognak két oldala) művet kaptunk, de Dürer metszeteit és Shakespeare drámáit is neki köszönhetjük. Mert nem szabad elfelejtenünk, hogy Dürer metszetei részint megrendelésre, részint azzal a szándékkal készültek, hogy majd a piacon elkelnek; Shakespeare darabjait pedig - ellentétben a korábbi tündérjátékokkal és közjátékokkal, melyeket az udvar arisztokrata amatőrjei alkottak, és amelyek olyan érthetetlenre sikeredtek, hogy alkalmasint még azoknak sem sikerült szándékolt értelmüket felfogni, akik leírták őket - arra szánták, hogy ne csak a kiválasztott keveseknek tessék, hanem mindenkinek, aki hajlandó egy shillinget fizetni a belépésért, és ezt a célt darabjai el is érték.

A közölhetőség ezen követelménye teszi a kommerciális művészetet életképesebbé és ennél fogva - akár jó, akár rossz irányban - sokkal hatékonyabbá a nem kommerciálisnál. A kommerciális érdekeket szem előtt tartó producer nevelheti, de meg is ronthatja a nagyközönséget, és azt is lehetővé teheti, hogy a nagyközönség - vagy inkább a nagyközönségről alkotott elképzelése - egyszerre nevelje és rontsa meg önmagát. Mint ahogy számos kiváló s ugyanakkor kasszasikert hozó film bizonyította, a közönség nem utasítja vissza a jó filmeket, ha kap ilyeneket. Hollywood azt hiszi, hogy azt kell csinálni, „amit a közönség akar", a közönség pedig bármit elfogadna, amit Hollywood csinál. Ha Hollywood elhatározná, hogy mit akar, akkor sikerülne keresztül vinnie - még akkor is, ha úgy döntene, hogy „letér gonosz útjáról, és jót fog cselekedni". Mert - hogy visszatérjünk oda, ahonnan kiindultunk - a modern életben a művészet legtöbb más ágával szemben már csak a filmről mondható el, hogy még mindig szükséglet, és nem csupán díszítés.

Hogy ennek így kell lennie, az nemcsak szociológiai, hanem művészettörténeti szempontból is érthető. Többé vagy kevésbé az összes korábbi megjelenítő művészet eljárásai egy idealista világlátásba illeszkedtek. Ezek a művészetek - hogy úgy mondjam - felülről lefelé és nem lentről felfelé építkeztek; a formátlan anyagba vetítendő ideával kezdték, nem pedig azokkal a tárgyakkal, amelyek a fizikai világot alkotják. A festő üres falon vagy vásznon dolgozik, melyet az eszméjének megfelelő dolgokhoz vagy személyekhez hasonlóvá alakít (az is lehet persze, hogy ez az eszme nagyrészt a valóságból táplálkozik); a festő még akkor sem magukkal a dolgokkal és személyekkel dolgozik, ha „modellről" fest. Ugyanaz áll a szobrászra, aki alaktalan agyagmasszával, megmunkálatlan kőtömbbel vagy fával dolgozik; áll az íróra a maga néhány ív papírjával vagy diktafonjával; de még a díszlettervezőre is, akinek egy üres és nagyon korlátozott térrészlet áll rendelkezésére. A film - kivéve a rajzfilm igen speciális esetét - anyagi tárgyakból és emberekből, nem pedig egy semleges közegből

[**] kommerciális = üzleti érdekű *(A szerk.)*

[***] ezoterikus = csak a beavatottak számára érthető *(A szerk.)*

alkot kompozíciót, s ez a kompozíció nem annyira a művész fejében meglevő értelmezés folytán, mint inkább a fizikai tárgyak és a felvevőgép tényleges kezelése folytán nyer stílust, sőt, ennek folytán lehet, hogy fantasztikussá vagy szándéktól függetlenül szimbolikussá válik. A film közege maga az anyagi valóság, a XVIII. századi Versailles anyagi valósága - mindegy, hogy az eredeti-e vagy attól mindenféle esztétikai szándék és cél számára megkülönböztethetetlen hollywoodi másolat - vagy egy külvárosi otthoné Westchesterben; a párizsi rue de Lappe anyagi valósága vagy a Góbi sivatagé, Paul Ehrlich frankfurti lakásáé vagy az eső áztatta New York-i utcáké; gépek és állatok anyagi valósága, Edward G. Robinsoné és Jimmy Cagneyé. Mindezeket a tárgyakat és személyeket műalkotássá kell szervezni. Ezek mindenféleképpen elrendezhetők (az „elrendezés" természetesen olyasmit is magába foglal, mint a smink, a világítás és az operatőri munka), de nincs menekvés tőlük. Ebből a szempontból nyilvánvaló, hogy az olyan próbálkozás, amelyik a világot eleve művészileg stilizálni akarja - mint a *Dr. Caligari* című film díszletei - nem lehet több izgalmas kísérletnél, amelyik legfeljebb elenyésző hatást gyakorolhat az események menetére. Eleve stilizálni a valóságot, még mielőtt sikerülne megragadnunk - ez a probléma megkerülését jelenti. A probléma éppen az, hogy oly módon kezeljük és vegyük fel filmre a stilizálatlan valóságot, hogy az eredménynek stílusa legyen. Ez a vállalkozás nem kevésbé jogosult, és nem is könnyebb, mint a régebbi művészetek bármely vállalkozása.

(Erdélyi Ágnes fordítása)

Hauser Arnold: A film jegyében (részletek)*

A színház sok vonatkozásban a filmhez leginkább hasonlító művészeti közeg: elsősorban időbeli és térbeli formáinak kapcsolata révén a film egyetlen igazi analógiája. Ami azonban a színpadon történik, az részben időbeli, részben térbeli, legtöbbször idő- és térbeli, ám sohasem idő-térbeli, mint a filmben lejátszódó folyamatok. A film abban különbözik lényegileg a többi művészettől, hogy világképében a tér és idő határai cseppfolyósak - a térnek mintegy időszerű, az időnek bizonyos mértékig térszerű jellege van. A képzőművészetben, mint egyébként a színpadon is, a tér mindig statikus, mozdulatlan és változatlan, cél és irány nélkül való; szabadon mozgunk benne, mert minden részében homogén, és mert e részek egyike sem feltételezi időben a másikat. A mozgásfázisok itt nem stádiumok, nem fejlődési fokok, egymásutánjuk kötetlen. Az irodalomban, mindenekelőtt a drámában viszont az időnek határozott iránya, fejlődési tendenciája, a néző időélményétől független, objektív célja van; nem csupán edénye az eseményeknek, hanem rendezett sor is. A tér és idő e dramaturgiai kategóriáinak jellege és funkciója a filmen alapvetően megváltozik. A tér elveszti statikáját, nyugalmas passzivitását, és dinamikus jelleget nyer; úgyszólván a szemünk előtt jön létre. Folyékony, határtalan, befejezetlen, olyan elem, amelynek története van, egyszeri pillanatai, szakaszai és stádiumai. A homogén fizikai tér itt a heterogén összetételű történeti idő ismertetőjegyeit veszi magára. Az egyes mozgásfázisok a térben nem egyértelműek, a tér egyes részei nem egyenértékűek többé; kiemelkedő jelentőségűek vannak köztük, olyanok, amelyeknek a térbeli összkép fejlődése szempontjából elsőbbségük van, és olyanok, amelyek a térélmény tetőpontját jelentik. A nagy totál megjelenésének például nemcsak térbeli kritériumai vannak, hanem egyben a film időbeli lefolyásában elérendő vagy elhagyandó stádiumot is képvisel. A jó filmben a nagy totálokat nem önkényesen, ötletszerűen osztják el. Nem függetlenek a jelenet belső fejlődésétől, nem bárhol és bármikor illesztik őket be, hanem csak ott, ahol virtuális+ energiájuk érvényesülhet, és ahol érvényesülnie kell. Mert a nagy totál nem kivágott és bekeretezett kép; mindig csak része egy összképnek, akárcsak a barokk festészet ama kontraszt hatású figurái, amelyek a kompozíció előterében állnak, és a festői térbe ahhoz hasonló mozgást és nyugtalanságot visznek, amit a nagy totálok a film térbeli szerkezetébe.

Mintha tér és idő a filmben funkcióik felcserélhetősége révén összekapcsolódnának, annak megfelelően, ahogy a tér aktualizálódik és az idő ismertetőjegyeit hordozza, az időbeli vonatkozásokat is a térbeliség, azaz a mozzanatok egymásutánjának bizonyos kötetlensége jellemzi. A film időközegében úgy mozgunk, mint különben csak a térben, vagyis az irányt tekintve teljesen szabadon, úgy lépünk át egyik időfázisból a másikba, mint egyik szobából a másikba, elválasztjuk egymástól a történés egyes állomásait, és lényegében a térbeli rendezési elvek szerint csoportosítjuk őket. Röviden: az idő itt egyrészt elveszti folyamatosságát, másrészt visszafordíthatatlan irányát. Meg lehet állítani: nagy totálokkal; vissza lehet csavarni: visszapergetésekkel; megismételhető: emlékképekkel; és átugorható: jövőbe mutató látomásokkal. Párhuzamosan futó, szimultán++ folyamatokat egymás után, időben távol eső történéseket - összemásolással vagy párhuzamos montázzsal - egyidőben lehet bemutatni: a korábbi később, a későbbi idő előtt jelenhet meg. Ennek a filmszerű időkoncepciónak a jellege

* A szerző 1958-ban eredetileg német nyelven megjelent *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című kétkötetes művének utolsó fejezetéből idézünk (Gondolat, Budapest, 1980, II./387-390., 396-398.).

+ virtuális = látszólagos, nem valóságos *(A szerk.)*

++ szimultán = egyidejű *(A szerk.)*

az empirikussal,[+++] de még a színpadival szemben is teljesen szubjektív, látszólag rendszertelen. A tapasztalati valóság ideje egyenletesen haladó, hézagtalanul folyamatos, teljességgel megfordíthatatlan rendszer, amelyben az események mintegy „futószalagon" követik egymást. Bár a drámai idő ezzel a tapasztalati idővel egyáltalán nem azonos - ebből az eltérésből ered az, hogy a színpadon a valóságnak megfelelően működő óra kínosan hat -, és a drámában a klasszikus dramaturgia által előírt időegységet éppenséggel a közönséges idő elvi felfüggesztéseként foghatjuk fel; mégis a dráma időviszonyainak több érintkezési pontjuk van a tapasztalati valóság kronológiájával,[#] mint a filmbeli időfolyamatnak. A dráma, vagy legalábbis a drámának egy és ugyanazon felvonása, megőrzi a tapasztalati idő kontinuitását.[##] Az események itt is, akárcsak az életben, a haladás törvénye szerint követik egymást, amely sem megszakítást vagy ugrást, sem ismétlést, sem visszafordítást nem enged meg, és állandó időmértékhez tartja magát, ami azt jelenti, hogy az egyes szakaszokon (felvonásokon vagy jeleneteken) belül nincsen helye semmiféle gyorsításnak, késleltetésnek vagy megállásnak. A film ellenben nemcsak a történés üteme, nemcsak az egymás után következő események irama, hanem maga a kronometrikus mértékek is képről képre különböző, aszerint hogy lassítást vagy gyorsítást, lassú vagy gyors kameramozgást, sok vagy kevés nagytotált alkalmaznak.

A jelenetek egymásutánjának logikája nem engedi meg a drámaírónak, hogy bizonyos időpontokat vagy szakaszokat megismételjen, a filmben azonban ez a módszer gyakran a legintenzívebb esztétikai hatás forrása. A mese egy részét a dráma is retrospektív módon kezeli ugyan, és az előtörténet visszafelé követi, ám ez rendszerint indirekt módon, vagy összefüggő, vagy elszórt megjegyzésekre korlátozódó elbeszélés formájában történik. A dráma technikája nem engedi meg, hogy a kibontakozó cselekmény során elmúlt fejlődési időpontokra nyúljunk vissza, és ezeket közvetlenül beillesszük az aktuális történés folytonosságába, a drámai jelenbe, vagyis csak legújabban engedi meg, talán éppen a film hatására vagy a modern regényből is ismert, de inkább és jellegzetesebben filmi időkoncepció hatására. Az a merőben technikai lehetőség, hogy a kamera mozgatható, eleve az idő nem folyamatos kezelésének útjára tereli a filmet, és szinte kezébe adja az eszközt ahhoz, hogy valamely jelenet feszültségét heterogén események közbeiktatásával vagy a jelenet egyes szakaszainak a mű egymástól távol eső részeibe való szétosztásával fokozza. Ezáltal a film gyakran azt a hatást kelti, mintha valaki egy klaviatúra billentyűin játszana, tetszése szerint kalandozva hol ide, hol oda, jobb- vagy balfelé. Gyakran előfordul, hogy a film hősével pályafutása kezdetén mint fiatalemberrel találkozunk először, és később, visszavetítve, gyermekként jelenik meg; majd a cselekmény folyamán érett emberként látjuk viszont, és miután élete sorát egy ideig nyomon követtük, végül a halála után még egyszer elevenen látjuk, például egyik hozzátartozója emlékezetében. Az idő diszkontinuitása mellett az esemény visszafelé pergetése teljesen szabadon, minden kronologikus megkötöttség nélkül kombinálható a cselekmény folyamatos menetével; és az időfolyamat ismételt fordulataiból adódó mozgékonyság, amely a filmélmény lényegét nyújtja, a végsőkig fokozható. Az idő térszerűvé válása a filmen azonban igazán csak a párhuzamos cselekmények szimultán ábrázolásával valósul meg. Csak a térben egymástól elhatárolt folyamatok egyidejűsége hozza létre a nézőben annak az idő és tér közt lebegő állapotnak az érzését, amely e két rendszer kategóriáit egyszerre igényli. Csak a dolgok egyidejű közelsége és távolsága - egymáshoz való közelségük az időben és egymástól való távolságuk a térben - teremti meg azt az idő-

[+++] empirikus = tapasztalati *(A szerk.)*

[#] kronológia = időrend *(A szerk.)*

[##] kontinuitás = folytonosság, folyamatosság *(A szerk.)*

térszerűséget, az időnek azt a kétdimenziósságát, amely a film tulajdonképpeni közege és ábrázolásmódjának alapkategóriája.

Viszonylag korán fölfedezték, hogy két eseménysor egyidejűségének ábrázolása szerves része a film alapvető formakészletének. Kezdetben ezt a szimultaneitást egyszerűen csak regisztrálták, azonosan beállított órák vagy hasonló időjelzések segítségével hozták a néző tudomására; a kettős cselekmény vissza-visszatérő vezetésének, a párhuzamos montázsnak a művészi technikája csak lépésről lépésre fejlődött ki. A későbbi fejlődés során azonban lépten-nyomon találkozhatunk e technika példáival. És függetlenül attól, hogy két csoport, két riválisvagy két hasonmás versengéséről van-e szó, a film struktúráját minden esetben a cselekményvonalak keresztezése, a történés kétoldalúsága és az ellentétes akciók szimultaneitása jellemzi. A korai, ma már klasszikusnak számító Griffith-filmek híres „finise", amelyekben az izgalmas cselekmény kimenetele attól függ, hogy egy vonat vagy egy gépkocsi, az intrikus vagy „a király vágtató küldönce", a gyilkos vagy a megmentő ér-e hamarabb célhoz, szakadatlanul változó, hirtelen felvillanó és ismét eltűnő képei a maguk idejében forradalmi technikájukkal az ábrázolás olyan példái lettek, amelyeket hasonló szituációk esetén azóta is követ a legtöbb film.

(...)

Individualista[###] beállítottságú kultúránk kezdete óta a film jelenti az első kísérletet arra, hogy művészetet nyújtsanak a tömegnek. A művészet demokratizálódásának tulajdonképpeni kezdete egyidős a színházi és olvasóközönségnek azzal az átrétegződésével, amely a múlt század elején a bulvár színdarabok és tárcaregények keletkezésével jár együtt, és a tömeges mozilátogatással éri el tetőpontját. A fejedelmi udvarok magánszínházától a polgárság állami és városi színházain át a színházi trösztökhöz, az operától az operetthez és a revühöz vezet a fejlődés, mely a fogyasztók egyre szélesebb tömegeit igyekszik magához vonni, hogy felfedezze a művészeti üzem folyvást növekvő kiadásait. Az operett költségeit még egy közepes színház is vállalhatta, egy-egy revüt vagy nagy balettet már városról városra kellett vándoroltatni a vállalkozás befektetéseinek amortizációja[*] érdekében, a nagy filmek finanszírozásába bevonják az egész világ mozilátogatóit. Ezzel megvalósul a tömegek hatása a művészi produkcióra. Puszta jelenlétükkel a színházi előadásokon soha nem befolyásolhatták közvetlenül a művészetet az athéni vagy a középkori nézők, azóta vált a pénzfizetés művészeti tényezővé, amióta a tömegek fogyasztókként lépnek fel és megtérítik a műélvezet árát.

A művészet minősége és népszerűsége viszonyában kezdettől uralkodott bizonyos feszültség; amivel korántsem akarjuk azt állítani, mintha a széles rétegek mindenütt és mindenkor elvileg a jó művészet ellen, következetesen a rossz mellett foglaltak volna állást. A differenciált[**] művészet megértése természetesen nagyobb nehézségekkel jár, mint az egyszerűbb, fejletlenebb művészeté, a pontos megértés hiánya azonban nem feltétlenül akadályozza meg a tömegeket abban, hogy magukévá tegyék - ha nem is éppen esztétikai kvalitásai[***] folytán - ezt a művészetet is. A siker kritériumai náluk minőségen kívüli. Nem a művészeti tekintetben jóra vagy rosszra reagálnak, hanem olyan benyomásokra, amelyek adott életfeltételeik közepette megnyugtatja vagy nyugtalanítja őket. Elfogadják a művészileg értékeset is, ha azt

[###] individualista = az egyéniséget előtérbe állító *(A szerk.)*

[*] amortizáció = megtérülés *(A szerk.)*

[**] differenciált = itt: kifinomult *(A szerk.)*

[***] kvalitás = minőség *(A szerk.)*

megfelelő, azaz számukra vonzó formában kapják. A jó film sikerlehetőségei emellett eleve nagyobbak, mint a jó képé vagy jó versé. A filmen kívül ugyanis a haladó művészet ma a be nem avatottak számára lényegében hozzáférhetetlen; természeténél fogva nem népszerű, mert kifejezési eszközei hosszú, zárt fejlődés folyamán alakultak egyfajta tolvajnyelvvé. Ezzel szemben a film most kialakuló nyelvét még a legprimitívebb közönség is játszva megtanulhatta. A dolgok ilyetén állására való tekintettel könnyen túlzottan derűlátó következtetéseket vonhatnánk le a filmművészetre nézve, ha nem tudnánk, hogy az effajta szellemi egyetértés a paradicsomi gyermekkor jegye, és megismétlődik minden alkalommal, ahányszor új művészet születik. A következő nemzedék számára a filmnek talán már nem minden kifejezőeszköze lesz érthető, és előbb-utóbb biztosan bekövetkezik itt is az a szakadás, amely az értőket a laikusoktól elválasztja. Igazán népszerű csak a fiatal művészet lehet, mert minden hosszabb múltra visszatekintő művészet megértéséhez ismerni kell a korábbi, már meghaladott fejlődési fokokat. Valamely művészet megértése azt jelenti, hogy át tudjuk tekinteni formai és tartalmi elemeinek összefüggését; amíg a művészet fiatal, természetes, problémamentes a kapcsolat tartalom és kifejezőeszközök között, vagyis közvetlen út vezet a tematikától a formához. Idővel ezek a formák autonóm alakzatként leválnak a témáról, egyre üresebbé lesznek, s végül már csak egészen vékony művelt réteg számára érthetők. A filmművészetben alig kezdődött még el a formák önállósodásának ez a folyamata, és a mozilátogatók tekintélyes része egyelőre még ahhoz a nemzedékhez tartozik, amely megélte a film megszületését, és tanúja volt formái tartalmasságának. Az elidegenedés azonban máris megkezdődött, és abban jelentkezik, hogy a mai produkció felhagyott a legtöbb úgynevezett „filmszerű" kifejezőeszköz alkalmazásával. Az egykor oly kedvelt effektusok, mint a különböző beállítások és trükkök, a távolság és a tempó változtatása, a montázs, a visszapergetés, a merevítés, az áttűnés mára keresetten és természetellenesen hatnak, mert a rendezők és operatőrök a második, immár kevésbé filmértő nemzedék igényeinek nyomására figyelmüket a történet világos, folyamatos és érdekfeszítő, izgalmas elbeszélésére fordítják, és inkább a *piéce bien faite*,[+] mint a némafilm mestereitől tanulnak.

(Nyilas Vera és Széll Jenő fordítása)

[+] piéce bien faite = jól megcsinált darab *(A szerk.)*

Edgar Morin: Az ember és a mozi (részletek)[*]

A kinematográf átalakulása mozivá

Ontogenezis[+]

Rendkívüli metamorfózis[++] ... És mégis szinte észrevétlenül zajlott le ... Ennek oka többek között az, hogy azok, akik a kinematográfot mozivá alakították át, nem voltak sem tiszteletreméltó szakemberek, sem diplomás gondolkodók vagy kimagasló művészek, hanem ezermesterek, autodidakták, zátonyra futott egzisztenciák, csalók, kóklerek ... Tizenöt éven át készítettek filmeket és ezzel kialakították a mozit anélkül, hogy egyáltalán törődtek volna a művészettel, - mondhatjuk hencegő igazolásként az iskolamestereknek. Az a forradalom, melyet ezek a névtelenek egymástól függetlenül és egyidőben, kis trükkök, naiv ötletek, csalások során érleltek meg, homályos, szinte öntudatlan törekvés eredménye, mely éppen ezért mélyreható és szükségszerű volt.

Tényleg lehetetlen a film születését egyetlen névre, egyetlen emberre, egyetlen országra korlátozni: Angliában, Franciaországban, Olaszországban, az Egyesült Államokban, Dániában, Svédországban, Németországban, Oroszországban és mindenütt, ahol csak filmeket gyártottak, szinte ugyanazok a találmányok bukkannak fel. Méliès és a brightoni angol filmesek már Griffith, sőt, Porter előtt feltalálják az elemi technikákat, mint erre Sadoul[+++] rámutat. Ezeket aztán még sokszor újra felkapják és mindannyiszor újra felfedezik őket. A montázs huszonöt évnyi többszörösen megismételt találmányok, vakmerő lépések és véletlenek gyümölcse volt, míg végre megtalálta mesterét: Eizensteint ...

Ez az ezermesterek kezdeményezte metamorfózis az 1914-1918-as háború után, a német expresszionizmusban és a német „kamarajátékban" majd 1925-ben, a *Patyomkin páncélos* évében, a szovjetorosz film fellendülésében ment végbe. Mihelyt azonban Méliès, a brightoni fényképészek és a Zeccához hasonló rendezők kóklerkezéből a művészetek területére került át, az addig ismeretlen mozit az avantgarde esztétika vette birtokába.

Visszapillantásban - mint ahogy az új nemesnek keresnek ükanyát és családfát - a Montreuil-i műtermek legalkimistább próbálkozásait is művészet névre keresztelték, Canudo[#] ezt a művészetet a hetediknek nevezte el és az emberek elfelejtették a film közönséges természetét.

Az biztos, hogy művészet született, de egyben sokkal több is, mint művészet. Ahhoz, hogy megtudjuk miről van szó ebben a művészetben, meg kell világítanunk, mi előzte meg, mi jelezte és befolyásolta keletkezését. Ahhoz, hogy megértsük a mozit, figyelemmel kell kísérnünk a kinematográf átalakulását mozivá, anélkül, hogy bármi előítéletünk lenne a teljes jelenség, a kibontakozó ontogenezis legbensőbb vagy legfelszínibb természetével kapcsolatban.

---

[*] A szerző 1956-ban megjelent kötetéből idézünk (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1976, 75-78., 80-81., 84-86., 89-91., 97-98., 101-102.). A szerzői jegyzeteket elhagytuk.

[+] ontogenezis = egyedfejlődés; itt: a mozi származása, eredete *(A szerk.)*

[++] metamorfózis = átalakulás, átváltozás *(A szerk.)*

[+++] Sadoul, Georges (1902-1967) francia filmkritikus, filmtörténész. Magyarul is olvasható *A filmművészet története* című munkája (Gondolat, Budapest, 1955). *(A szerk.)*

[#] Canudo, Ricciotto (1879-1923) olasz filmkritikus, filmesztéta; a filmelmélet egyik úttörője. *(A szerk.)*

Hogy került sor a mozi létrejöttére? Az egész mutáció[##] egyetlen név körül kristályosodott ki, Méliès, e hatalmas naiv Homérosz neve körül. Milyen mutációról van itt szó? Arról, hogy az élet mozgó, fotografikus visszaadása beállított, színjátéki jelenetekké alakul át? Méliès hozzájárulását futólag úgy szokták összefoglalni - és maga Méliès is azt hitte - hogy ő a filmet „a színpadi látványosság sínére" helyezte. De a kinematográf már első megjelenésétől fogva, természetéből kifolyólag főként látványosság volt: nézőknek mutatta be felvételeit és így leglényegében hordozza a színpadiasságot, melyet a továbbiakban a rendezés segítségével fejlesztett ki. Egyébként már a kinetoszkóp első filmjei is bokszmérkőzéseket, kabarészámokat és kis daljátékokat mutattak be. A kinematográf azonban az első perctől kezdve *A megöntözött öntözőt*[###] ábrázolta. A színpadi teatralitás tehát a kinematográffal egyidőben jelenik meg.

Mindenesetre Méliès a filmrendezés feltalálásával még határozottabban kiszolgáltatta a filmet a „színpadi látványosság vonalának". Mégis, a nagy mutáció eredetét és lényegét nemcsak a színpadiasságban kell megpróbálnunk felismerni, még ha ebből is indulunk ki.

A trükkfelvétel és a fantasztikum két oldala annak a forradalomnak, melyet Méliès hajtott végre. Ez a forradalom a színjátékon belül zajlik le, de átalakítja azt. A történészek tudják ezt és csodálják a „nagy Méliès-t", „akinek varázsszavai tulajdonképpen a film szintaxisának,[*] nyelvének és kifejezőeszközeinek embrióját jelentik" (Sadoul). De míg ezen csodálkoznak, az egyáltalán nem ejti őket ámulatba, hogy a kinematográf ahelyett, hogy képének realista hűségét fokozta volna azáltal, hogy felnagyítja (rendkívül nagy vagy köralakú képernyőre), hanggal és színnel látja el, amint ezt az 1900-as bemutató jelezte, valójában 1896 óta átadta magát a fantazmagóriának. A fantasztikus közvetlenül a lehető legrealistább gépből fakadt és Méliès irrealitása éppolyan nyilvánvalóan bontakozott ki, mint azt megelőzően a Lumière testvérek realitása.

(...)

A metamorfózis

Azért neveztük meg első helyen a kísérteties kettős megvilágítást és a kép megkettőzését, mert ezek számunkra egy már említett „mágia" biztos vonásai és mert tartalmazzák az új filmvilág sajátos ismertetőjeleit: eleinte fantasztikus hatású trükkök, melyek azonban a továbbiakban a realista kifejezés technikai eszközeivé válnak. Integráns alkotórészei annak az amalgámnak, melyben Méliès saját receptjeit a Robert Houdin színházéival és a Laterna Magicáéival egyesítette. Közreműködnek abban, hogy a trükkhatásokat módszeresen bevezessék a kinematográf legbensőbb, lényegi birodalmába. Az illúziók azon virágcsokrához tartoznak, mely a fantasztikum elhervadása után minden film elemi és lényegi nyelvtanát alkotja majd.

Méliès minden kóklertrükkje elemi technikai eszközként vert gyökeret a film művészetében, a dokumentumfilmet és a híradót is beleértve, sőt különös tekintettel rájuk. A kettős megvilágítás, a premier plán, az elsötétítés és az úsztatás úgyszólván a Star Film képzeletének lecsapódásai.

(...)

[##] mutáció = változás *(A szerk.)*

[###] A Lumière-testvérek ősfilmje (1895). *(A szerk.)*

[*] szintaxis = mondattan *(A szerk.)*

Elevenek és hatásosak maradtak az átváltozások gyermekkorunk tündérmeséiben és fantasztikus elbeszéléseiben, másrészt azonban a bűvészetben is, mely ugyan a vásári látványosságra korlátozódik, mégis egyértelműen mágikus művészet maradt: nemcsak azzal, hogy a láthatót a láthatatlanba viszi át és fordítva (jelenések és eltűnések), hanem éppúgy és mindenekelőtt az átalakulásokkal és átváltozásokkal.

Ha most visszatérünk Mélièshez, azaz a kinematográf mozivá alakulásához, ott nemcsak a bűvészetet (trükköket) találjuk meg filmjei ábrázolásmódjában és a varázsszavakat azok eredményében. Azt is felfedezzük, hogy az első trükk, mely előkészítette a kinematográf mozivá alakulását, a kiinduló esemény - egy metamorfózis volt. 1896 végén (októberben, állítja Sadoul), azaz alig egy évvel a kinematográf első bemutatója után, Méliès, mint Lumière egyik operatőrje a párizsi Opera teret filmezi. A filmszalag elakad és egy percnyi szünet után tovább fut. Közben azonban megváltozott a szín, a lovak vontatta Madeleine-Bastille omnibusz egy halottaskocsinak adta át a helyét. Új gyalogosok szelték át a készülékek látómezejét. Amikor Méliès levetítette a filmtekercset, azt látta, hogy az omnibusz egyszerre halottaskocsivá változik át, a férfiak pedig nőkké. „Rátalált az átváltozás trükkjére."

1897-ben, amikor tudatára ébredt „küldetésének", ahogy ezt az életrajzírók naiv és befejezett kifejezésével élve mondani szokták, Méliès kezdi kiaknázni ezt az eljárást. Az első átváltozásoknak nagy sikerük van (*Az ördög kastélya*, *Ördög a kolostorban*, *Hamupipőke*, *Faust és Margit*, *Az Opera utca*, *Ördögi mágia*). Mivel „az egyik trükk hozza magával a másikat", Méliès tovább keres és új eljárásokat talál, csak aztán fogja felhasználni a Robert Houdin színház és a Laterna Magica mechanizmusait és bűvészkedéseit. Mindig a fantasztikus hatások elérését tartja szem előtt és így fogja feltalálni Méliès az úsztatást és a kocsizást (*travelling*) is.

Ehhez kétség nem fér: a varázsszavak és a fantasztikus, a mágikus világszemlélet, a film technikai eljárásai már létrejöttükkor mind egyesülnek Méliès zsenijében. Még pontosabban: a metamorfózis nemcsak időrendben első, hanem a döntő trükk is volt.

(...)

A másik metamorfózis - az idő

A film már nem egyetlen, mozgásba hozott fénykép, hanem mozgó képek vagy beállítások végtelen sok, különféle feltételeivé darabolódik szét. Ugyanakkor azonban a mozgó fényképek olyan szisztematikus rendjét fejleszti ki, mely teljesen új térbeli és időbeli ismertetőjelekre tesz szert.

A kinematográf időfolyam pontosan megfelel a valóságos időrendi sornak. A film művészete ezzel szemben kis darabokra bontja az időrendet, hangulatot és összhangot visz az időtöredékekbe, éspedig olyan különös ritmus szerint, mely nem a cselekményből fakad, hanem melyet a cselekmény képei követelnek meg. A vágás az egyes felvételek összefüggéstelen és heterogén sorát folyamatossá egyesíti és rendezi. Ez a kis darabokra vagdalt idősorrokból fakadó ritmus új, mozgó időt kell teremtsen.

Ezt a folyékony időt különös módon lehet összenyomni és kitágítani. Több sebességgel rendelkezik és bizonyos körülmények között kész visszafelé pörögni. Az intenzív átélés pillanatai, melyek villámként világítják meg a való életet, a filmben elhúzódnak, lelassulnak. „Ami tíz másodperc alatt történik, a vásznon százhúsz másodpercig látható" - mondja

Epstein.[**] A szerelmesek pillantásaiban, a katasztrófákban, az összeütközésekben, robbanásokban és más rendkívül feszült pillanatokban megvan az a törekvés, hogy megállítsák az időt. Ezzel szemben az üres pillanatok, a másodrangú epizódok úgy lerövidülnek, hogy szinte elpárolognak. A rövidítés bizonyos jellemzői szimbólumai nagyon kifejezően jelzik az időtartamok átugrását: pergő naptárlapok, óriási sebességgel forgó óramutatók. Az elsötétítés és kivilágosodás módszerének is az a feladata, hogy mint nagyobb időszakaszt azáltal oldjon fel, hogy mintegy csak kipontozással jelöli ... cseppenként lepergő gyöngyszemek vagy még inkább fekete törpecsillagok, melyek egy nagy spirálköd teljes terjedelmét szorították össze sötét tömegükben.

Az idő összeszorítása és elnyújtása a film olyan általános elve és művészi fogása, mely egészen a felvételsor sebességeire is kihat. Az időt szó szerint újjáalakítják azáltal, amit „gyorsított felvételnek" vagy „lassított felvételnek" neveznek. A gyorsított és lassított felvétel nem egyedül arra való, hogy tudományosan láthatóvá tegye azt a túl sokat vagy túl keveset, amit természetes sebességnél nem lehet észrevenni. Mint a kettős megvilágítás és a blendézés, ezek is a fantasztikus vagy komikus hatású trükkeljárásokhoz tartoznak, de egyben azokhoz az elemi technikai módszerekhez is, melyek a film világát uralják. A képfelvételek síkján tükrözik az idő sűrítéssel és elnyújtással elért nagy metamorfózisát.

(...)

A tér metamorfózisa

Az idő metamorfózisával együtt a film a teret is átalakítja. Mozgásba hozta a kamerát és mindenütt jelenvalóságot kölcsönzött neki. A schwenk és a kocsizás segítségével a felvevőgép kiszabadul mozdulatlanságából. A kocsizást (*travelling*) egyszerre fedezte fel Promio Velencében, Méliès *A gumifejű ember*ben és a brightoni filmesek, majd 1913-ban Pastrone megújította a *Cabiriá*ban. A kamera hajlékonnyá vált, fokozatosan fellazult, egészen Murnau *Az utolsó ember* című filmjének szélsőséges, akrobatikus mozgékonyságáig (1925). Ezekkel a folyamatos mozgásokkal egyidőben a film szaggatott ugrásokat vagy lökésszerű beállításváltást is megkockáztat, akár ugyanarról a tárgyról, akár egyik tárgyról a másikra (totál, félközel, közel, premier plán stb.).

A kamera most mindenüvé eljut, alászáll és befészkeli magát mindenüvé, ahova emberi szem még nem hatolhatott el. A teherautó sofőrfülkéjéből a kavargó utcára ugrik, az utcáról a kiszögellő sziklára, felröppen, visszaesik a földre, mozdony alá veti magát. Ugyanazt a helyet bármely elképzelhető szemszögből meg tudja nézni. Átszeli a csillagtér végtelen óceánját, mint a *Superman* első felejthetetlen képeiben. A filmműterem össztevékenysége arra irányul, hogy ezt a mindenütt jelenvalóságot lehetővé tegye: felhasítják a lakóházakat - mint amelyeket a *Sánta ördög* látogatott meg, csak még sokkal jobban, és leemelik a háztetőt.

Agel számára ez a térbeli mindenütt jelenvalóság „a legelbűvölőbb a filmben", melyet az időbeli mindenütt jelenvalóság (cirkulálás a megfordítható időben) egészít ki. Mindenesetre a legállandóbb és a legnyilvánvalóbb! Azt mondják, a kamera szerepe az, hogy túllépjen a helyszín egységén. Mind az egyes beállítások, mind a teljes montázs szempontjából a film a mindenütt jelenvalóság *mindent átfogó rendszere, mely a nézőt az idő vagy a tér bármely tetszőleges pontjába tudja helyezni.*

[**] Epstein, Jean (1899-1953) francia filmrendező, filmteoretikus. Magyarul *Filmművészeti tanulmányok* címen jelent meg kötete (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1962).

(...)

A folyékony világegyetem

A fantasztikus műfajtól eltekintve ez az átalakítás (...) egyáltalán nem rombolja le a világ realizmusát és objektivitását. A mozi realista világa azonban nem a kinematográf régi világa. Mint Epstein mondja, „új természet, más világ" ez. Az idő a tér tetszőleges átszelhetőségére tett szert, a tér pedig az idő átalakító erejére. Az idő és a tér kettős átalakulása a filmben egy olyan egyedülálló szimbiotikus dimenziót hozott létre, ahol az idő a térben, a tér pedig az időben testesül meg, ahol „a tér mozog, változik, forog, feloldódik és ismét kikristályosodik" (Panofsky), ahol „az idő a tér dimenziójává válik" (Faure). Ez a kettős átváltozás, mint Francastel helyesen megjegyzi, egy „téridőben" végződik.

A téridő totális és egyszeri dimenziója annak a *folyékony világegyetemnek,* melyet Jean Epstein a következőképpen határoz meg egyik könyvében (csak arra kell kérnünk az olvasót, hogy a kinematográf helyébe a mozi szót helyettesítse be): „Konstrukciója alapján a kinematográf teljesen elkerülhetetlenül és természetszerűleg olyan állandóan és mindenütt mozgó kontinuitásnak ábrázolja a világegyetemet, mely *még sokkal folyékonyabb és mozgékonyabb, mint a közvetlenül érzékelhető kontinuitás* ... az élet keresztül-kasul minden létezőt átjár, eltűnik, majd ismét megjelenik egy növényformában, ahol ásványi formában vártuk, és állatformában ott, ahol növényinek vagy emberinek tartjuk: semmi sem választja el az anyagot a szellemtől ... mélységes azonosság kering a kezdet és a vég, az ok és az okozat között. *A kinematográf magában hordozza az univerzális átalakulások képességét* ..."

Az Opera téren lejátszódó első metamorfózistól kezdve a *Patyomkin páncélos* montázsáig a kinematográf összes látszólag megszilárdult és örökre rögzített alapját valami vad áradat söpri el, hogy helyet csináljon ennek a mindenfelé szétfolyó óceánnak.

(Berkes Ildikó fordítása)

André Bazin: Korunk nyelve[*]

A film helye napjaink életében

A film jelentőségét a modern életben már nem kell bizonygatni. Elegendő, ha néhány számadatra hivatkozunk: naponként emberek tízmilliói keresik fel a százezernyi elsötétített termet, ahol áldoznak az árnyak új „vallásának" szertartásai szerint. A megfelelő gazdasági számadatok nem kevésbé ékesszólóak. A statisztikák azonban nem tudósítanak a lényegről. Kulturális hatásának súlyát tekintve a film (ha úgy tetszik, a rádió mellett - ám ez főként terjesztési technika -, a sajtó mellett - ám ez elsősorban információs eszköz, a politikai formálás vagy deformálás eszköze -, a reklám mellett - ám ennek kulturális értéke korlátozott és ingadozó) szinte a művészettel való kapcsolat teljességét jelenti a városlakók nagy része és a falusi lakosság mind szélesebb rétegei számára. A XIX. században a közoktatás nagy törvényhozói úgy vélték, megszüntethetik az írástudatlanságot az elemi iskolák elszaporításával, a tankötelezettséggel s a könyvtárak közkinccsé tételével. A valóságban az írott nyelv általános elsajátításában elért bámulatos fejlődés alig segítette a könyvek elterjedését, legalábbis az olyan könyvekét, amelyeknek szellemi és művészi értéke vitathatatlan. Az analfabetizmus eltűnése jóformán csak a napisajtó példányszámának szédületes emelkedését segítette elő.

Az elemi iskola kifejlődésének korszakában jelentek meg a gondolatközlés új technikái. A mechanikus művészetek: a fonográf (s később a rádió, amely a fonográf továbbfejlesztése) és a film majdnem túlszárnyalta a nyomdát, szédületes hatásfokkal. Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, nem egészen arról van szó, hogy anyagi versengés folyik a könyv és a film között (hiszen a filmre adaptált regények példányszáma rendszerint növekszik). Inkább arról van szó, hogy komplex és mély összhang van a modern civilizáció egésze és a film kínálta új kifejezőeszközök között. Hadd emlékeztessünk rá, hogy feltalálói csupán játékszernek tekintették a filmet, úgyannyira, hogy a filmipar néhány évig a vásári bódékba szorult, Paprikajancsi és Káposztás Zsuzsi meg a Szakállas Hölgy mellé, s így könnyű elképzelnünk, hogy a közönség ellobbanó elragadtatása után a film a szemfényvesztők, mutatványosok szakmája maradt.

A film szédületes, hallatlan és előre nem látott fejlődése abban a percben kezdődött, amikor ez az új technikai vívmány megtalálta az egyetemes rendeltetésének megfelelő témákat. Minden úgy történt, mintha a társadalom már öntudatlanul várta volna a film üzeneteit. Varázslatos megtermékenyülés következett be, amikor az, ami addig csupán technika volt, kapcsolatba került azokkal a homályos lehetőségekkel, amelyek ott rejlenek minden civilizáció mélyén, és amelyek minden korban létrehozzák az uralkodó művészi formát (a középkor gesztáit és építészetét, a XVI. század festészetét, a XIX. század regényét).

Korunk népművészete

Célunk ebben a rövid tanulmányban nem az, hogy néhány csábító, de erősen hipotetikus tételt állítsunk fel a film (technikája, gazdasága és szociológiája) és a XX. század civilizációjának mély rokonsága között. Csupán arra szorítkozunk, hogy az elmélkedés lehetséges irányát jelöljük ki.

[*] A csak Bazin halála (1958) után, 1965-ben megjelent írást a szerző esszéiből és tanulmányaiból válogató *Mi a film?* című magyar kiadás nyomán idézzük (válogatta és szerkesztette: Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1995, 7-15.). A magyar kiadáshoz kapcsolódó szerkesztői jegyzeteket, valamint az eredeti filmcímeket elhagytuk.

Kétségbevonhatatlan tény, hogy a film korunk népművészete; hogy a középkor óta, ilyen vonatkozásban, semmi sem hasonlítható hozzá. Voltak népszerű művészetek, népművészetek, szétszórtan a folklór különböző elemeiben vagy a kézművesmesterségek között. De nyilvánvaló, hogy ezek a művészi formák eltűnőben vannak, s hogy ma a „népművészet" szónak más jelentése van. Egy művészet népszerűsége többé-kevésbé attól függ, milyen földrajzi kiterjedésre képes, s hány emberhez ér el. A hagyományos népművészet, mely egy földrajzi tájra vagy egy mesterségre terjed ki, felváltotta a tömegek művészete, mely túlterjed a földrajzi nemzeti határokon is, a modern társadalmi és gazdasági viszonyok művészete, a gyors közlekedési eszközök korának művészete (amely a televízióval a permanens univerzalitás felé tör).

Tudatára ébredtünk annak, hogy a beszélt vagy az írott nyelv már nem tud lépést tartani a közlés fejlődésével, amely már nem ismer határokat, csak a modern igazi technikát. Vannak eltüntethetetlen nemzeti különbségek, azonban bizonyos technikai egység már átfogja szinte az egész földet. A gépkocsi, a telefon, az írógép már bizonyosfajta konkrét nyelv, melyen emberek százmilliói beszélnek.

A tárgyak nyelvezete

Ehhez az életmódbeli univerzalizációhoz hozzá kell kapcsolódnia egy sokkal közvetlenebb kifejezésmódnak, amelynek a nyelvezete is konkrét és egyetemes: a tárgyak nyelvezetének.

Egyébként érdekes megfigyelni azt, hogy a nyelv dialektikus módon lassan háttérbe szorul a filmben. A nyelv a rajzból keletkezett, a képből, amely a hieroglifa szimbolikáján keresztül vált tiszta jellé. A modern szó ma már nincs közvetlen kapcsolatban a képnek azzal a kezdeti félrealizmusával, amelytől elvonatkoztatva keletkezett. A kép azonban párhuzamos szerepet kezdett játszani a nyelvezettel. A Biblia mellett, amely ugyan írott volt, de a klerikusokon kívül senki sem tudta olvasni, a szobrászat, az üvegfestészet, a vallásos festészet, sőt az egyszerre vallásos és didaktikus színház is, a tudás terjesztésének hatalmas eszközeivé váltak. Kifejezték és megerősítették mindazokat az eszméket és mítoszokat, amelyekből a középkori nyugati civilizáció élt.

Bátran feltehetjük tehát magunknak azt a kérdést, hogy a film diadala a XX. században vajon nem annak a nyelvi ellentmondásnak és technikai paradoxonnak feloldásából ered-e, amelyet - tulajdonképpen a valóság valamely lenyomata - a film képvisel?

Persze minden művészet a maga módján nyelvezet akkor, ha a művésznek van mondanivalója, és ezzel a művészi áttétellel akarja kifejezni. A festmény, akár a költemény, jelekből alkotott kompozíció, amelynek az a feladata, hogy érzelmeket és gondolatokat közvetítsen. Ebből a szempontból a film nem más, mint a folytatása a többi művészetnek. Szignifikációs[+] lehetőségei azonban annyival gazdagabbak és változatosabbak a hagyományos művészetekénél, hogy teljesen különállónak tekinthetjük, s az egyetlen olyan kifejezési technikának, amely valóban vetélytársa a beszélt nyelvnek. A vers szavakból készül, a szó azonban előbb volt jel és nyelv, mielőtt művészi méltóságra emelkedett volna. A szó egészen más célokra is szolgálhat, mint versek költésére, sót is kérhetünk általa az asztalnál, vagy megkérdezhetjük, merre van egy keresett utca. A rajz és a szín is használható csupán technikailag, prózai célokra: a geometriai órán a táblára rajzolt háromszög nem műalkotás, hanem egyszerű matematikai jel. Az építész tervrajzai sem műalkotások. Mégsem mondjuk

[+] szignifikáció = jelentés *(A szerk.)*

azt, hogy a rajz és a festészet nyelvek. De mégis azok, mert szükségük van arra, hogy valamit jelképezzenek, a jel azonban csak ritkán elválasztható vagy elválaszthatatlan mellékterméke egy szintézisnek, mely túlmutat rajta. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy a film olyan művészet, mint az irodalom, amelynek elsődleges anyaga a nyelv, egy őt előző és autonóm realitás. Persze, a film nyelve is logikusan megelőzi különböző, művészi vagy nem művészi megnyilvánulásait. Nincs pedagógiai zene, de van tudományos film, amely szól csillagászatról vagy kísérleti lélektanról. Néha elfeledkezünk erről az igazságról, mivel a film eddig jobbára *a priori*[++] esztétikai formákban jelent meg. Pedig ez csak mennyiség kérdése: egy méter tudományos filmre száz fiktív film jut. Ami annyit jelent, mintha a beszélt nyelvet tíz esetből kilencszer regények vagy színművek írására használnánk.

Elsajátítani a filmet

Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni. Valójában ezzel nem sokat törődünk, mert a film állandóan körülvesz bennünket, gyermekkorunk óta, s azt hisszük, sokkal könnyebb filmet nézni, mint megtanulni olvasni. Pedig még rengeteg ember van a földön, aki sohasem látott filmet. Néhány évvel ezelőtt részt vettem Észak-Afrikában egy autóbusz-mozi útján; nem kellett messzire mennünk, hogy olyan törzsekre találjunk, amelyek akkor láttak életükben először filmet. S még Franciaországban is találunk olyan öreg hegyi pásztorokat, akik „sohasem mentek moziba". Midőn elmúlik az első percek meglepetése, a szűz közönség egészen természetes és megszokott jelenségnek tartja a film vetítővásznának képeit. A párizsi Grand Café első nézői 1895-ben jól megértették, miről van szó: egy vonat befut a pályaudvarra; a baba reggelizik. Úgy tűnik tehát, hogy a film mindenki számára közvetlenül felfogható nyelvezet. És ennek okát képeinek konkrét jellegében, *a priori* egyetemességében jelölhetjük meg, s ez az egyetemesség maga a külső világ. Ha azt mondom egy eszkimónak, „csinos nő", nem valószínű, hogy valami elragadót hall, az azonban bizonyos, hogy Gina Lollobrigidát nem fogja bálnának nézni.

Ez így van! Mégis, erről az evidenciáról érdemes vitatkozni. A Grand Café nézői megértették, hogy egy mozdony közlekedik feléjük, de erős fenntartással fogadhatjuk csak el azt a feltételezést, hogy ugyanilyen jól megértették volna azt az őrületig felfokozott gyors mozdonymontázst, amelyet huszonöt évvel később Abel Gance használt *A száguldó kerék* című filmjében (ha egyáltalán elképzelhető a fejlődés ilyen visszavetítése). Nyilvánvaló, hogy a *Vonat érkezése* és a húszas évek némafilmje között már egy nyelvezet terebélyesedik ki, a montázs nyelvezete. Az első film csak arra szorítkozott, hogy *megmutassa* a vonat érkezését. A vetítővászon az eseményhez viszonyítva csupán egy bizonyosfajta tükör volt. Abel Gance pedig a tér elemzésével és az idő szintetizálásával valami egészen más dolgot csinált. Nem egy gyorsuló sebességű mozdonyt mutat be. Ez fizikailag nagyon nehéz volna (de nem lehetetlen, voltaképpen ezt csinálta Renoir az *Állat az emberben* elején), mert milyen nézőpontból is szemléljünk egy ilyen hatalmas tárgyat, hogy világosan megláttassuk sebességének növekedését? Gance képeinek többsége statikus: a mozdony kéménye, a fülke, a fűtő a kazán előtt, a sebességmérő. Azonban a mozgás képei önmagukban még nem adják a mozgás látványát. A közelkép a forgó kerékről nem azt *mutatja*, hogy a mozdony sebesen halad. A kerék egy helyben is foroghat. És aztán: mi a biztosíték arra, hogy éppen a kérdéses mozdony kerekét látjuk? Forgó kerék, csak ennyit mondhatunk róla! Éppen azért Gance nem azt javasolja, hogy mutassunk egy mozdonyt, mely egyre gyorsabban halad, hanem a montázs által megalkotott tér- és időjátékkal *jelezni* akarja a sebességet, a gyorsulást, és lélektanilag is,

[++] a priori = a tapasztalatot megelőző *(A szerk.)*

ahogy a fűtő tudatában tükröződik. A kettő között óriási a különbség. Gance már azon a fokon van, amikor a gondolat kifejeződik a nyelvezetben: amikor a konkrét átcsap az absztraktba. Ekkor született meg a film nyelvezetének szótana és mondattana.

A konkrét elnyeli az elvontat

„Hogyha ma levetítem egy szűz közönség előtt *A száguldó kerék*nek ezt a képsorát, talán gyönyörködnek majd benne, de mit fognak *látni* belőle? Egészen egyszerűen a mozdony elejét meg a végét. Ezt azonban a figyelmük és a gyönyörködésük átváltoztatja, mert a közönség egyúttal filmet is néz; s a látvány és az élmény nem azonos. Ez nem feltételezés, magam is számtalanszor ellenőriztem vidéken, és akármelyik pedagógus is megfigyelheti gyerekeken, ha filmet nézet meg velük, aztán megkérdi tőlük, mi tetszett nekik. Kiderül majd, hogy 1. a gyerekek számára más a képek tartalma, mint a tanár számára, 2. ez a különbség mindig a konkrét javára és az absztrakció rovására adódik. Ez egyike azon csekély számú lélektani törvényeknek, amelyekre biztosan támaszkodhatunk a filmpedagógiában. Példának vett képsorunkban Abel Gance egyetlen pontos és világos eszmét akar kifejezni, minden esetlegesség kizárásával, a gyerekek azonban tíz konkrét részletet fognak felfedezni benne, amelyek mindegyike érdekli őket. Íme egy példa, amelyet a *Revue de Filmologie*-tól kölcsönöztem, s amely még 1940-ből való. Angol misszionáriusok, akik szerették volna kipróbálni a film didaktikai lehetőségeit, Dél-Afrika fekete lakosságát akarták filmmel oktatni. A választott filmszalag számukra tökéletesen alkalmasnak tűnt céljaik elérésére. Ellenőrizni óhajtván feltevéseiket, megkérdezték a nézőket, mondják el, amit láttak. Legnagyobb meglepetésükre mindannyian azt felelték, hogy egy fehér tyúkot láttak. A misszionáriusok, akik jól ismerték a filmszalagot, semmiféle fehér tyúkot nem láttak rajta. Újabb vetítés után is ugyanerre az eredményre jutottak. Vágóasztalon, képről képre átvizsgálva a filmet, kiderült, hogy az egyik képkocka sarkában feltűnt egy pillanatra egy fehér tyúk, minden jelentőség nélkül, ezeknek a nézőknek a számára mégis ez tűnt jelentőségteljesnek és fontosnak mindabból, amit a vásznon láttak.

Egy ellentétes példával magam is megerősíthetem ezt a tapasztalatot. Marcel Carné *Mire megvirrad* című filmjében fontos szerepük van Jean Gabin szobájában a tárgyaknak. A berendezés egyszerű és szegényes, egy szegény munkás padlásszobájáról van szó. Mégis, amikor a vetítés után megkérdeztem, milyen bútorokat láttak a szobában (csupán 6 db volt, beleértve az éjjeliszekrényt is), rendszerint a nézők többsége megfeledkezett egy jól látható, hatalmas empire komódról. Legalább százszor megfigyeltem ezt, kb. tízezer nézőnél; csupán egyszer volt ellenkező tapasztalatom, nagy meglepetésemre, mert akkor csak a film első három tekercsét vetítettem, és ekkor mindenki látta a komódot. Íme, ennek a magyarázata, amelyből következtetéseket vonhatunk le a rendezői munka elemzésére vonatkozóan: a komódról azért feledkeztek meg, mert a film egyetlen momentumában sincs lélektani vagy drámai szerepe, vagyis nem *jelent* semmit, nincs *jelentése.* A film olyan jól szerkesztett, olyan sűrű szövetű, hogy a misszionáriusok tapasztalatával ellentétben, a nézők figyelmét teljes mértékben a rendezés szimbolikája köti le, az az absztrakt, elvont jelentés, érték, amelyet a tárgyaknak tulajdonít. Ebből az következik, hogy a néző figyelmét nem vonja el a komód, hiszen annak csupán a díszlet valószerűvé tételében van feladata, azért meg sem látjuk. Ezzel szemben azoknak a nézőknek, akik csak három tekercset láttak, még nem tárult fel ez a jelentésváltozás. A bútorok még nem kaptak szimbolikus jelentést, amelyet a cselekmény révén kellett volna elnyerniük, ezért valamennyi tárgy még megmaradt a komód szintjén, s így

a komódot sem felejtették el, noha kétharmaddal kevesebbszer látták, mint azok a nézők, akik az egész filmet végignézték.

A realizmus koefficiense[+++]

A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenek előtt ábrázolásként érzékelik. A nyelvezet kultúrát tételez fel, és tanulást igényel. Már az első moziműsorban, *A kisbaba reggelije* című film láttán a nézők elragadtatva felkiáltottak: „A falevelek mozognak!" Vagyis ezt a jelenetet a nézők úgy értették, ahogyan a rendező is akarta. Ezek a nézők, akiknek bemutatták, hogyan eszi egy csecsemő a papiját, észrevették, hogy a háttérben rezegnek a gesztenyefa levelei, amelyeket a szél mozgatott, és ezt sokkal érdekesebbnek tartották annál, ami az előtérben történt; éppen úgy, ahogy a derék bantu négerek is mást láttak, mint amit a misszionáriusok nekik mutatni akartak.

Megismerni

Mi következik mindebből? Két ellentétes, mégis egymást kiegészítő javaslat.

1. El kell vetnünk azt az illúziót, hogy a film egy *ipso facto*[#] egyetemes nyelvezet, függetlenül attól, hogy milyen jellegű és fokú a nézők kultúrája. Mint minden nyelvezet, a film is megköveteli a pontos értelmezést, begyakorlottságot, mely egyszerre tudatos és ösztönös, amely nélkül például élvezhetetlen egy irodalmi remekmű is. A filmnek is van nyelvtana: szótana, mondattana és stilisztikája. Amikor Franciaországban először mutatták be Orson Welles *Aranypolgár*át, Denis Marion elszórakozott azzal, hogy szembesítse a különböző kritikák értelmezését; ily módon tizenkét különféle verziót kapott, nem művészi értékeléseket persze, hanem a film realitásáról szóló ítéleteket. Az elsötétített termek törzsvendégei, a profi filmnézők különféle módon értelmezték a filmet, illetve meséjét. Ma már, amikor az *Aranypolgár* többször végigjárta a filmklubokat, egyszerű, átlátszó, tökéletesen érthető filmmé vált. Ugyanúgy, ahogyan Jean Renoir *A játékszabály* című filmje, amely sokáig összetettnek és konfúzusnak tűnt számomra; mikor legutóbb újra megnéztem, azt kérdeztem magamtól, vajon mi tűnhetett benne számomra oly homályosnak? Ez azt jelenti, hogy Welles és Renoir megelőzte korát. Gazdagították a kinematográfiai kifejezést. Filmjeik nem voltak rosszul megírva, nem voltak komplikáltak vagy homályosak, csak amit mondtak, előttük még senki sem mondta ki, éppen azért meg kellett teremteniük egy olyan finomságú és teljes nyelvet, amelyet kezdetben nem mindenki értett meg, de amely később fokozatosan, a finomság és a teljesség által vált a film közkincsévé. Ugyanígy formálják a nyelvet a nagy írók, miközben használják is.

2. De ellenkezőleg is igaz az, hogy ha a film nyelvezet, melyet bizonyos fokú kultúra nélkül nem lehet megérteni, ez a nyelvezet mégis olyan, amely az érzékelhető világ közegében manifesztálódik, és megegyezik azzal. Ettől a privilégiumától nyeri rendkívüli meggyőző

[+++] koefficiens = együttható *(A szerk.)*

[#] ipso facto = a tényből következően, eredendően *(A szerk.)*

erejét. A többi művészet nem tudja elrejteni felhasznált eszközeit. Kénytelenek vagyunk bevallani, hogy felhasználják a *szavakat,* a *formákat,* a *hangokat,* hogy megragadhassák értelmüket és érzékenységüket. S bármilyen ékesszólóak és elragadóak is, tudatában maradunk *eszközeik* közvetítő szerepének. Egy szónok „jól" beszélhet, mindazonáltal *beszél,* ezzel szemben a film úgy tesz, mintha csupán *megmutatna,* s hasznot húz az objektivitás rá nézve kedvező előítéletéből. A kinematográfiai műveltségre tehát nemcsak azért van szükség, hogy jobban tudjunk különbséget tenni, hogy jobban felismerjük a jó művek gazdagságát, hanem azért is, hogy megismerjük azokat az eszméket, amelyeket a film a realitás leple alatt tudatunkba akar csempészni. Nem a kifejezetten propagandafilmekről beszélek, hiszen azokat rendszerint már a címképük leplezi, hanem csaknem valamennyi filmről, amelyek ilyen vagy olyan módon, de mind propagandafilmek. Nem mindig rendszeres és kiszámított propagandáról van szó, a szó pontos értelmében, azonban minden film közvetít bizonyos életformát, erkölcsöt, egy rendszer vagy egy civilizáció értékeinek finom hangsúlyozását; hogy ezeket az ideológiai befolyásolásokat elfogadjuk-e vagy sem, azt csak a kulturált ember képes tudatosan eldönteni.

(Brencsán János fordítása)

A montázs

A „királyi montázs” a klasszikus filmesztétikák központi kategóriája, a legsajátosabb filmes kifejezőeszköz. Nem véletlen, hogy minden rendszeres filmelméleti munka kísérletet tesz a montázs osztályozására, s hogy a filmtörténet során számos montázselv született. Mi természetesen nem vállalkozhatunk a montázs terén sem a teljességre, s nem tehetünk rendet a különféle rendszerezések között. Inkább a montázsról való gondolkodás útját próbáljuk nyomon követni, s ebben most hasznos segítőnk lesz a történetiség.

A montázs ugyanis valóban fejlődésen ment keresztül a filmtörténet folyamán: mind a folyamatosságot megteremtő elbeszélő montázs, mind a képek összeütköztetésére épülő gondolati (intellektuális) montázs, valamint a kettőt egyaránt átható ritmikus montázs egyre összetettebb jelentések megfogalmazására volt képes. A montázshatást - csakúgy mint a közelképet - meg kellett szoknia, meg kellett tanulnia a közönségnek. Hiszen egyáltalán nem természetes, ha különféle helyen és időben készült felvételek kerülnek összefüggésbe egymással, igen eltérő jellegű képek kapcsolódnak össze - csupán azért, mert egymás után következnek. A néző tudatában azonban olyan erős a dolgok logikus összekapcsolásának az igénye (elsősorban egy történet megformálásának keretei között), hogy a folyamatosság, az értelmezhetőség kedvéért könnyen megfeledkezik a vágás látványbeli zökkenőiről. A film története során elsőként az elbeszélés folyamatossága érdekében jött létre montázs: úgy kell bemutatni egy eseménysort, ahogy az a valóságban is történik. Ám ha a film képes utánozni az események szerkezetét, akkor létre is tudja hozni azt. S ez nemcsak a kitalált történetre vagy érzelmekre, hanem a montázs által „kitalált”, megteremtett, a valóságban nem létező, csak a néző tudatában megszülető térre, időre vagy gondolatra is igaz. Ezt a szellemi utat illusztrálják a szovjet avantgardisták személyes hangú írásai.

A montázs történetének kétségtelenül legnagyobb hatású alkotói és gondolkodói a húszas évek szovjet filmesei voltak. Ők mentek a legmesszebbre a montázs lehetőségeinek tágításában, sőt - mint Bazin áttekintése utal rá - néha túl is feszítették a húrt, s kétségtelenül az ő montázsfelfogásuk távolodott el a leginkább napjaink filmművészetétől (míg például az elbeszélő montázs jellegzetes fogása, a párhuzamos montázs a mai napig elevenen él). Kulesov kísérleti laboratóriumában mindenestre a montázs ma már valóban köznapi hatásaira hívta fel a figyelmet; Dziga Vertové az érdem, hogy a montázst a dokumentumfilm számára is elfogadható, sőt formaalkotó eljárássá emelte; s végül Eizenstein az, aki már-már filozófiává tette a pályafutása során szinte folyamatosan módosított, árnyalt sokszor elragadtatott kijelentésektől sem mentes montázselveit. Ez az 1938-ban készült tanulmánya már egy érett, kiegyensúlyozott montázsfelfogást tükröz - ezt tanúsítja Viktor Sklovszkij Eizenstein montázs-felfogását elemző írása is.

A szovjet avantgárd által megfogalmazott és alkalmazott klasszikus montázselvek a hangosfilm megjelenésével háttérbe szorultak - ám nem tűntek el nyomtalanul. Kétségtelen, hogy a negyvenes-ötvenes évektől felerősödött a filmművészetben a realizmus iránti igény. Ennek egyik formanyelvi következménye volt az a törekvés, hogy megőrizzék a filmkép időbeli folyamatosságát. Új, vagy korábban mellőzött kifejezési eszközök kerültek előtérbe - mindenekelőtt a mélységélesség és a hosszú beállítás -, aminek segítségével a rendezők egy, akár percekig tartó beállításon belül tudták folyamatosan nyomon követni az eseményeket. A montázselv azonban ebből a megoldásból sem tűnt el nyomtalanul: az „olló nélkül”, a

kamerával létrehozott „vágásra” utal a belső vágás fogalma. S a realizmus-igény, az ábrázolás folyamatossága mögött felfedezhetjük a film már sokat elemzett alapvonását, a mozgás megtapasztalását elénk táró idő fogalmát is. Tarkovszkij „megragadott idője” ezt az összefüggést hangsúlyozza - kétségtelenül a montázsfogalom ellenében, de talán éppen ezáltal kimondatlanul is rávilágítva a montázs téren és időn könnyedén áthatoló természetére.

Bizonyára nem véletlen, hogy - a húszas évekhez hasonlóan - a hatvanas években is az avantgárd filmesek hívják fel újra a montázsra a figyelmet. A modern filmművészet eszköztárából kétségtelenül hiányoznak a klasszikusra emlékeztető montázselvek. Erdély Miklós, aki kísérleti filmjeiben meg is valósította elveit, nem a klasszikus montázselvekért száll síkra, hiszen a montázs-hasonlatok, -szimbólumok túlságosan is erőltetett, elvont jelentését ő sem tartja elfogadhatónak. A montázs mint szerkesztési elv azonban továbbra is helyet kaphat a filmművészetben, csak - egy magasabb fejlettségi fokot feltételezve - immár nem feltétlenül az egymás melletti képek viszonyában, hanem bizonyos képek, motívumok akár távoli visszatérésében, ismétlődésében. Mindez már egy másfajta vizuális gondolkodás felé mutat - gondoljunk csak a videóklipek világára, ahol a montázs - ha nem is annyira előkelő környezetben - manapság is virágkorát éli.

Lev Kulesov: A montázs mint a filmművészet alapja*

Könyvemnek az a célja, hogy megismertesse az olvasót munkámnak - a kulesovi csoport munkájának - módszereivel.

Nem a kialakult módszerről fogok beszélni, hanem arról, hogyan alakult ki és hogyan fejlődött. A munka, amelyet a filmművészet területén végeztem és amelyet a csoportunk végzett, 11-12 évvel ezelőtt kezdődött, és csak az utóbbi években sikerült jelentős eredményeket elérni - hála a forradalomnak és az összes gyártási elv megváltozásának.

A kezdet nagyon nehéz volt és szükségesnek tartom az összes szakasz felvázolását, amelyen a munkánk végighaladt.

Az imperialista háború elejére az orosz filmgyártás elég nagy méreteket öltött; olyan árut kezdett gyártani, amely piacra került és bizonyos bevételt hozott. Emberek tömege vetette rá magát a filmre - színészek, rendezők, forgatókönyvírók, operatőrök, akik könnyen akartak meggazdagodni az új üzleten, de a filmipar Oroszországban annyira szervezetlen volt, hogy nagyobbrészt kalandorok lepték el. Ily módon a filmesek banditák, kalandorok, meghatározhatatlan foglalkozású és meghatározhatatlan társadalmi státusú emberek konglomerátumát alkották, és ami a legfőbb, ezek az emberek nem tudtak semmit és mindenáron arra törekedtek, hogy pénzt csikarjanak ki a filmgyártásból, és egyáltalán nem érdekelte őket a film kulturális haladása és fejlődése.

Ugyanakkor szenvedélyes érdeklődés bontakozott ki a film körül, írni kezdtek róla az újságokban és folyóiratokban. Egyesek azt mondták, hogy ez igazi művészet, mások pedig azt, hogy a film egyáltalán nem művészet, hanem puszta ostobaság stb.

Felületes cikkek, felszínesen elragadott bírálatok jelentek meg, sőt mintha kritikai harc alakult volna ki, mindez azonban teljesen komolytalan volt.

És ekkor egy kis csoport, művészek, filmesek, akik velem együtt komolyan érdeklődtek a film iránt, kérdések egész sorát tette fel magának, és hozzálátott azok megoldásához. Mindenekelőtt azt mondtuk magunknak, ahhoz, hogy meghatározzuk, mi is a film, meg kell ismernünk azokat a specifikus tulajdonságokat és a nézőre gyakorolt hatás elérésének azokat a specifikus eszközeit, amelyek csak a filmre jellemzőek és semmi másra.

Mondjuk, ha a művészet valamelyik más területét nézzük, például a zenét, akkor meghatározott hanganyagot találunk benne. A természetben rendkívül sok hang van, és a zeneszerzők ezeket a hangokat, ezt a zenei anyagot meghatározott rendbe sorolják, meghatározott függő viszonyba állítják egymással, vagyis valamilyen - harmonikus, ritmikus - formába szervezik, és ily módon létrejön a zenemű.

Azt is értettük, ami a festészetben történik: anyaga a forma és a szín, és ezeket szervezi meg; a művészeti ágak minden más fajtájában is ugyanilyen pontosan meg lehet határozni az adott művészeti ág anyagát, feldolgozásának és megszervezésének módját.

Amikor a film területén próbáltunk eligazodni, nagyon nehéz volt meghatároznunk, mi is az anyaga, hogyan szerveződik meg ez az anyag, mi a filmben a fő, alapvető hatáskeltő eszköz, miben különbözik a film a látványosságok összes többi fajtájától és az összes többi művészeti ágtól. Számunkra azonban nyilvánvaló volt, hogy a filmnek megvan a saját speciális hatása,

* Részlet a szerző *A film művészete (Tapasztalataim)* című 1929-ben megjelent kötetéből. Magyarul a teljes szöveg a *Filmművészet és filmrendezés* című Kulesov-válogatásban olvasható (válogatta: Zalán Vince, Gondolat, Budapest, 1985, 86-98.).

mert a film nézőre gyakorolt hatása feltűnően különbözött a többi látványosságétól, és csak az adott művészeti ágra volt jellemző.

Ekkor elemezni kezdtük a filmeket és hozzáláttunk felépítésük vizsgálatához; ahhoz, hogy meghatározzuk a filmhatás fő erejét; fogtuk a film egy snittjét,[+] alkotórészeire bontottuk, és azt kezdtük tárgyalni, hol és miben rejlik az a filmszerűség, amely a filmfelépítés alapját meghatározza.

Képzeljék el, hogy fogunk egy snittet, amelyben ragyogó színészek ragyogó díszletek között ragyogó jeleneteket játszanak el. Az operatőr nagyon jól vette filmre ezt a jelenetet. Megnéztük ezt a snittet a vásznon, és mit láttunk? Nagyon jó színészek élő fényképét, nagyon jó díszletek élő fényképét láttuk, egy nagyon szórakoztató jelenetet, egy érdekesen elgondolt szüzsét,[++] remek fényképezést, stb., de ezeknek az elemeknek egyikében sincs filmművészet. A film tehát olyasvalami, olyan fotografikus eszköz, amely mozgást rögzít; mindaz viszont, amiről szóltam, semmi közöset sem mutat a filmművészet, a film fogalmával. Látjuk, hogy itt nincs semmi olyan sajátos eljárás vagy eszköz, amely filmi hatást gyakorol a nézőre. Amikor eljutottunk ezekhez a nagyon ködös következtetésekhez - amelyek kimondták, hogy abban amit láttunk, nincs semmi filmművészet, semmi olyan sajátosság, ami csak rá jellemző -, folytattuk kutatásainkat. Végigjártuk a mozikat és figyelni kezdtük, milyen és hogyan készült filmek gyakorolnak maximális hatást a nézőre, vagyis milyen filmek segítségével, a filmkészítés milyen módszerével köthetjük le a nézőt és - következésképpen - tudatosíthatjuk benne azt, amit elgondoltunk, amit be akartunk mutatni, és úgy, ahogyan mi akartuk. Nekünk akkor egyáltalán nem volt fontos, hasznos-e ez a hatás a nézőre vagy pedig káros - nekünk csak az volt a fontos, hogy megtaláljuk magát a filmhatás eszközét, és tudtuk, ha egyszer megleljük ezt az eszközt, akkor a szükséges irányba tudjuk fordítani. Elhatároztuk, hogy megfigyeléseinket a központi mozikkal kezdjük, de a kezdet kezdetétől tudtuk, hogy ezekben a mozikban nagyon kevés használható dolgot találunk megfigyeléseink szempontjából. Először is, mert oda a gazdagabb közönség járt, és a gazdag és művelt közönség körében rossz modornak számít, ha valaki kimutatja érzelmeit: az embernek uralkodnia kell magán és a lehető legenyhébben reagálnia arra, ami a vásznon történik. Másodszor, a drága mozikba abban az időkben inkább romantikus felbuzdulásból jártak - sötét volt, páholyok voltak és mindez kényelmes környezetet teremtett ahhoz, hogy kellemesen töltsék el az időt jó ismerősükkel. És harmadszor, a drága mozikba a nézők zöme pszichopatológiai[+++] okokból járt, vagyis „a kedves Polonszkijt", „a kedves Makszimovot", „a kedves Holodnaját, Karallit" stb. mentek megnézni.

Az olcsóbb mozik közönsége műveletlenebb, sokkal durvább, sokkal közvetlenebb, nincsenek pszichopatologikus vonásai, és ezért sokkal hevesebben reagál arra a cselekményre és látványosságra, amely előttük pereg. Ezért ha tetszik nekik a film valamelyik mozzanata, akkor ez a közönség tapsol, kiabál, hogy ez jó; ha pedig valami nem tetszett nekik, fütyülnek és hangosan méltatlankodnak. Ezt a közönséget könnyebb volt megfigyelni és levonni a szükséges következtetéseket. És lám, kiderült, hogy először is nem az orosz filmek tetszenek a legjobban, hanem a külföldiek.

Az utóbbiak kerítették leginkább hatalmukba a nézőt és késztették arra, hogy reagáljon. Ennek nagyon egyszerű a magyarázata. A külföldi filmek technikája ugyanis sokkal magasabb

[+] snitt = beállítás *(A szerk.)*

[++] szüzsé = itt: történet *(A szerk.)*

[+++] pszichopatológia = a lelki zavarokat gyógyító orvostudomány *(A szerk.)*

szinten állt, mint az orosz filmeké; a külföldi filmekben tisztább és határozottabb volt a fényképezés, gondosabban válogatták meg a színészeket, szórakoztatóbb és gazdagabb volt a rendezés, és ezért a külföldi filmek már egyedül tisztaságukkal és technikai minőségükkel nagyobb közönséget vonzottak, mint az orosz filmek. A külföldi filmek közül az amerikaiak váltották ki a maximális hatást, a legnagyobb üdvrivalgást. Amikor nyilvánvalóvá vált számunkra, hogy a nézőre gyakorolt hatás szempontjából az amerikai filmek állnak az első helyen, nekikezdtünk tanulmányozásuknak; már nem az egyes snitteket elemeztük, hanem a film egész konstrukcióját[#] . Vettünk két filmet - mondjuk egy amerikait és egy oroszt, és láttuk, hogy óriási különbség van köztük. Kiderült, hogy az orosz film nagyon kevés, ugyanarról a helyről felvett, hosszú snittből áll, míg az amerikai roppant sok különböző helyről felvett, rövid snittből, s ezt elsősorban az magyarázta, hogy az amerikai néző a mozijegyért kiadott pénzéért maximális benyomást, maximális látványosságot, maximális cselekményt akart kapni Az amerikai filmben egy meghatározott méterszámon belül isten tudja hány eseményt kellett felvenni és a legelőnyösebb, legkényelmesebb módon bemutatni, mert, ismétlem, dollárjáért az amerikai néző teljes látványosságot akart

Nos, az amerikai filmek eme kommersz beállítottságának, valamint az amerikai élet tempójának - amely sokkal gyorsabb, mint az orosz és az európai élet stílusa - köszönhetően az volt a szembetűnő, hogy egész sor, igen apró snittből, kis jelenetek sorozatából állnak, amelyeket valamiféle meghatározott sorrendbe ragasztanak össze, szemben az orosz filmekkel, amelyek akkoriban nagyon kevés és hosszú jelenetből álltak, melyek igen egyhangúan követték egymást.

Amikor tovább dolgoztunk és ellenőriztük a film nézőre gyakorolt hatását, összehasonlítottuk az amerikai filmeket az oroszokkal, meggyőződtünk arról, hogy a film hatásának alapvető eszköze, az az eszköz, amely csak a filmre jellemző, nem egyszerűen az adott snittek tartalmának megmutatása, hanem ezeknek a snitteknek a megszervezése egymás között, kombinációjuk, konstrukciójuk, vagyis a snittek viszonya, sorrendje, egymással való felcserélhetőségük. Ez hát a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze.

Nem annyira a snittek önmagában vett tartalma, mint inkább két, különböző tartalmú snitt összekapcsolódása, egyesítésük és váltakoztatásuk módja a lényeg.

Az amerikai filmekben, mivel a snittek nagyon gyorsan váltakoznak, a néző világosan érzékeli a váltakozásoknak és váltásoknak ezeket a kombinációit. Az orosz filmekben a snittek rendkívül lassan váltakoznak, és a váltakozásokból fakadó hatás ereje az orosz filmekben összehasonlíthatatlanul gyengébb, mint az amerikaiakban. Képzeljünk el, mondjuk, egy körülbelül 10 verszta[##] hosszú kerítést; ennek a kerítésnek az első felét pirosra festették, a másikat zöldre. Aki a kerítést festette, azt szeretné elérni, hogy a kerítés mellett elhaladó tudatosítása e két szín váltakozását, a zöld és a piros viszonyát, hogy megértse, hogyan hatnak együtt, milyen az összhangjuk. Képzeljük el, hogy körülbelül 5 versztát zöld szín mellett haladunk, aztán ez pirosra vált, és most 5 versztát piros szín mellett megyünk; majd képzeljük azt, hogy a kerítés még hosszabb - és tovább, újabb 5 versztányira kék szín következik; míg azonban eljutunk a kékig, elfelejtjük, hogy a piros előtt zöld volt, mert hihetetlenül sok időt fecséreltünk ugyanannak a színnek a befogadására. Ha ez a kerítés arsinonként[###] változtatja a

[#] konstrukció = szerkezet *(A szerk.)*

[##] verszt = orosz mérföld (1067 m) *(A szerk.)*

[###] arsin = orosz rőf (0,711 m) *(A szerk.)*

színét - zöld, piros, kék, zöld, piros, kék stb. - 15 versztán át, akkor egész idő alatt az adott három színkapcsolat kombinációját fogjuk érzékelni.

Ugyanez történik a filmben is: a hosszú snittekben, a jelenetek lassú váltakozásánál rejtve marad a filmanyag egész konstrukciója, egész szervezete. Rövid snittekben, gyors váltakozásnál az egyes részek viszonya, az általános szervezés rendkívül világos lesz számunkra: rögtön érzékeljük.

Ily módon megértettük, hogy a nézőkre gyakorolt hatás eszköze a filmet alkotó snittek váltakozásának rendszerében rejlik.

A filmet alkotó snittek meghatározott rendben történő összeragasztását technikailag montázsnak neveztük. Ezért hirdettük meg 1916-ban, hogy a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze, vagyis az az eszköz, amelyen mindenekelőtt dolgoznunk kell (bizonyos időre - talán néhány évre - félresöpörve ezzel a film összes többi elemét), a montázs, vagyis a snittek egymás közötti váltakozása.

A montázs a filmanyag megszervezése.

Ebből teljesen világossá vált, hogy az egyes snittek, a film egyes alkotórészei még nem egyenlőek a filmművészettel, hanem csak a filmművészet anyagát alkotják. Természetesen tudjuk, hogy ennek az anyagnak az előállításával szemben a legszigorúbb követelményeket kell támasztani, és hogy megfeszített munka kell ahhoz, hogy ez az anyag jó legyen. De akkoriban nekünk erre nem volt időnk, mert annyira burjánzott a teatralitás, annyira tévesen közelítették meg a filmet, olyan tökéletesen hiányzott a filmszerűség megértése, hogy ideiglenesen félre kellett söpörni az útból magának az anyagnak a kidolgozását, s ezt az adott pillanatban, a szóban forgó években szükségtelennek kellett nyilvánítani és minden figyelmünket, minden tevékenységünket az anyag megszervezésére, a film megszervezésére, vagyis a montázsra kellett összpontosítanunk.

Ezért akkoriban nem egészen helytálló dolgot hirdettünk, nevezetesen azt, hogy nem fontos, *hogyan* készítjük el a film snittjeit, hanem csak az a fontos, *hogyan* állítjuk össze ezeket a snitteket, hogyan állítjuk össze a filmet. Legyen akár rossz az anyag, csak az a fontos, hogy jól szervezzük meg.

Akkoriban ez meghatározott politikai lépés volt. Különben nem lehetett volna világosságot gyújtani azoknak az agyában, akiktől a munkánk függött, mert rögtön nem tudtak mindent felfogni. Mi sem győzhettünk egy csapásra minden fronton. Filmpártunk fő háborúja, amelyet meghirdettünk, a *montázsért* folyt, annak elismeréséért, hogy a montázs a *filmművészet alapja,* nem pedig az egyes snittek, nem az anyag, amely a második helyen áll, és amellyel csak másodsorban kell foglalkozni.

A rövid montázst akkoriban amerikai montázsnak nevezték, a hosszú montázst pedig orosznak.

Amellett, hogy az amerikaiak filmjeiket a gyors montázs elvére építették, még új, előttünk ismeretlen dolgokat is bemutattak. A következőről van szó. Tételezzük fel az alábbi jelenetet: egy ember ül egy szobában az íróasztalnál; kellemetlen dolgokra gondol, elhatározza, főbe lövi magát, előveszi az íróasztal fiókjából a revolvert, halántékához emeli, megnyomja a ravaszt, a revolver elsül - az ember összeesik.

Oroszországban ezt a jelenetet így vették fel: felállították a kamerát, a kamera elé a díszleteket, és így okoskodtak: ez az ember egy szobában lakik, tehát fel kell építeni a szobát. Négy fal nem megy, akkor három falat építünk; a szobában kell lennie ablaknak és ajtónak,

csinálunk ablakot és ajtót; a szobában tapéta szokott lenni, a tapétán virágok - tapétát ragasztunk a falra. A falra képeket akasztunk. Az ablakban virágok legyenek. A szobában kell lennie szekrénynek, kályhának. Mindezt odatesszük; az íróasztalt írószerekkel díszítjük, ahogy az életben lenni szokott.

A színész ott ül az asztalnál, eljátssza, hogy nagyon rosszul érzi magát, kiveszi a fiókból a revolvert, homlokához emeli és lő. Az operatőr ezt az egész jelenetet felveszi, előhívja, aztán másolják, vászonra vetítik, és amikor a néző a vászonra néz, egyben láthatja a függönyöket is az ablakon, a képeket a falon stb., és látja a kis színészt a rengeteg tárgy között, és amikor a színész a legerőteljesebb pszichológiai élményeket játssza, a néző az íróasztal lábát vagy a falon függő képecskét nézegetheti, vagyis a nézőben rendkívül szétszórt kép alakul ki arról, ami a filmvásznon történik.

Az amerikaiak másként forgattak: minden egyes jelenetet montázsdarabokra, a jelenetet alkotó snittek egész sorára bontották, és minden egyes külön momentumot oly módon fényképeztek, hogy csak az legyen látható benne, ami meghatározza a cselekményt, csak az, ami kategorikusan nélkülözhetetlen. Még a totál felvételeknél is úgy építették meg a díszleteket, hogy ne legyenek bennük részletek. Ha egy szoba benyomását kellett kelteniük, ezt egyetlen részlettel érték el. Ha a tapéta rajzának semmi drámai jelentősége nem volt, ha nem kellett hatnia, akkor elsötétítették a falakat, feketére festették, és csak azokat a tárgyakat hagyták a fényben, amelyek az adott esetben feltétlenül szükségesek voltak.

Ezenkívül minden jelenetet úgynevezett premier plánban vettek fel, vagyis amikor egy szenvedő ember arcát kellett bemutatni, csak az arcát mutatták; ha ez az ember kihúzza az asztalfiókot és kiveszi onnan a revolvert, akkor az asztalfiókot és a revolvert megragadó kezet mutatták; amikor meg kellett húzni a ravaszt, a ravaszt meghúzó ujjat fényképezték, mivel a többi tárgy és ez az egész közeg, amelyben a színész dolgozik, az adott pillanatban lényegtelen volt. Ezt a módszert, miszerint a mozgásnak csak azt a momentumát kell filmre venni, amely az adott snittben szükséges, a többit pedig nem kell lefényképezni, mi az „amerikai plánokkal való forgatás” módszerének neveztük, és ezt is annak az új filmművészetnek az alapjává tettük, amelynek megteremtésén fáradoztunk.

Következésképpen mielőtt elkezdtük volna kísérletező munkánkat és új eredmények elérésére törekedtünk volna, meghirdettük munkánk első jelszavát, amely a következőképpen hangzott: a film egyes snittjei alkotják a film anyagát. Semmi lehetőségünk sincs arra, hogy a filmanyag feldolgozásával foglalkozzunk, és ezért bizonyos időre kijelentjük, hogy számunkra a filmanyag mintegy nem is létezik, és közömbös nekünk, hogy milyen. Most az adott anyag megszervezésének módszerén dolgozunk, vagyis a montázson, mert a montázs a filmhatás fő ereje, ez az, ami egyedül csak a filmre jellemző, és minek révén maximális hatást érhetünk el. Ám ennek nem az egyszerű, hanem az amerikai plánokkal felvett jelenetek montázsának kell lennie, amelyekben minden egyes snitt azt ábrázolja, amit feltétlenül látnia kell a nézőnek, és ezt a legnagyobb méretben, a legvilágosabban mutatja be.

Ezeket az alaptételeket állítottuk fel munkánk kezdetén, 10-11 évvel ezelőtt.

Most már egészen mással foglalkozunk. Mindaz azonban, amin most dolgozunk, ezekből az alapvető előfeltevésekből született meg.

A fentebb vázolt módszer meglehetősen jelentős eredményekhez vezetett: a szovjet filmek színe-java ezzel a módszerrel dolgozik, amelyeket az amerikaiak alkalmaztak elsőként. Annak a továbbfejlesztése és felhasználása után, amit az amerikaiak hoztak létre, most más frontra helyezzük át a tevékenységünket - a filmkultúra frontjára. Ha azonban nem lenne

birtokunkban a film hatóerejének titka, akkor természetesen soha semmilyen eredményt sem érhettünk volna el.

Most ismét visszatérek a régi dolgokhoz. Miután megállapítottuk, hogy mindenekelőtt a montázson kell dolgozni, elemezni kezdtük, s megállapítottuk alapvető sajátosságait és a követendő eljárásokat.

Amiről az alábbiakban szó lesz, azt ma mindenki nevetségesnek fogja tartani, annyira naiv, primitív és közismert. Akkoriban azonban (és ez egyáltalán nem is volt olyan régen) ez olyan hihetetlen „futurizmusnak" tűnt, hogy a legkegyetlenebb módon harcoltak ellene. És ezért csoportunknak és azoknak a munkatársaknak, akikkel dolgoztam, és nekem magamnak is, mivel ilyen formalista forradalmárok voltunk, nagyon gyakran abba is kellett hagyni a munkát. Nálam odáig fajult a dolog, hogy nem volt se pénzem, se cipőm, és mindez csupán azért, mert egy olyan filmművészet eszméjét képviseltem, amelyet a film kispolgárai sehogy sem fogtak fel ésszel.

A montázs első sajátossága, amely most már mindenki számára abszolút világos, és amelyet akkoriban habzó szájjal és hihetetlen energiával kellett bizonygatni, abban rejlik, hogy a montázs lehetővé teszi a párhuzamos és egyidejű cselekményeket - vagyis a cselekmény egyidejűleg játszódhat Amerikában, Európában és Oroszországban -, hogy 3-4-5 szüzsészálat is párhuzamosan lehet vágni, és a filmben egy helyen gyűjthetjük össze őket. Ennek a legelemibb dolognak a megerősítéséért 10 évvel ezelőtt hihetetlen harcot kellett vívni.

A montázsnak mindazokat az alapelveit, amelyekről beszélni fogok, először a *Prite mérnök terve* című filmben alkalmaztam. A *Prite mérnök tervé*nek a forgatásakor kissé nehéz helyzetbe kerültünk: arra volt szükségünk, hogy a szereplők - apa és leánya - a mezőn sétálva olyan farmot lássanak, amelyen villamos vezetékek futnak. A technikai körülmények miatt nem vehettük fel ezt egy helyen. Kénytelenek voltunk az egyik helyen külön felvenni a farmot, és egy másik helyen külön fényképeztük le a mezőn sétáló apát leányával; filmre vettük, hogyan néznek fel, hogy beszélgetnek a farmról, hogy mennek tovább. A másutt felvett farmot bevágtuk a mezei sétába.

Pofonegyszerű, megszokott, gyerekes dolog, amelyet most lépten-nyomon alkalmaznak.

Kiderült, hogy a montázzsal még olyan új földfelületet is létre lehet hozni, amely sehol sem létezik: valójában nem is jártak itt ezek az emberek, és nem is volt itt ez a farm, de a filmben úgy hatott, hogy ott sétálnak és ott a farm.

Néhány év múlva bonyolultabb kísérletet végeztem: filmre vettem egy jelenetet. Hohlova és Obolenszkij játszott benne. A következőképpen filmeztük le őket: Hohlova Moszkvában sétál a Petrovkán a Mosztorg üzlet környékén, Obolenszkij a Moszkva-folyó partján sétál - háromversztányira. Meglátták egymást, egymásra mosolyogtak és egymás felé mentek. Találkozásukat a Precsisztyenszkij körúton fényképeztük le; ez a körút a város más részében van. A Gogol-emlékmű előtt kezet fognak és a washingtoni Fehér Házat nézik - itt egy amerikai film egy darabját vágtuk be. A következő filmkockán a Precsisztyenszkij körúton vannak: elindulnak, eltávolodnak és a Megváltó-székesegyház nagy lépcsőjén mennek felfelé. Filmre vesszük őket, összevágjuk a snitteket, és úgy tűnik, hogy a Fehér Házba mennek fel Washingtonban. Bemutattuk ezt a filmet, ezt a snittet, és minden néző tudta, hogy a Mosztorg a Moszkva-folyó partján áll, hogy a Preccsisztyenszkij körút a Mosztorg és a Moszkva-folyó között van, és ott áll a Gogol-emlékmű és az emlékművel szemben a washingtoni Fehér Ház. Eközben semmilyen bűvészmutatványt nem csináltunk, nem volt kettős expozíció; ezt a hatást kizárólag az anyag megszerkesztésével, filmi kidolgozásának módszerével értük el. Az adott jelenet bebizonyította a montázs hihetetlen erejét, amely valóban annyira hatalmasnak

bizonyult, hogy gyökeresen meg tudta változtatni az anyagot. Ebből a jelenetből érthető, hogy a filmművészet fő ereje a montázsban rejlik, mert a montázzsal szét lehet rombolni, létre lehet hozni és véglegesen át lehet alakítani az anyagot.

Most menjünk tovább: amikor ezt a jelenetet forgattuk, a forgatás idején hiányzott egy snitt - nem volt meg az egymást üdvözlő Hohlova és Obolenszkij, akik akkor éppen hiányoztak. Fogtuk tehát Obolenszkij kabátját és Hohlova kabátját - és a Gogol-emlékmű előtt filmre vettünk két idegen kezet, amint üdvözlik egymást. Bevágtuk ezeket a kezeket is, és mivel ezelőtt Hohlovát és Obolenszkijt mutattuk, a pótlás teljesen észrevétlen maradt.

Ez adta nekem a második kísérlet ötletét. Az első kísérletben egy önkényes földfelületet teremtettünk meg; a cselekmény egyik szálánál önkényes díszleteket hoztunk létre; a második kísérletnél változatlanul hagytuk a hátteret és az ember mozgásának vonalát, de átrendeztük magukat az embereket. Egy tükör előtt ülő lányt vettem filmre, amint kifesti a szemét és a szemöldökét, kirúzsozza a száját és felveszi a cipőjét.

A montázs révén úgy mutattuk be a lányt, mintha valóban élne, pedig valójában nem is létezett, mert az egyik nő ajkát, egy másik lábát, egy harmadik hátát és egy negyedik szemét fényképeztük le. Meghatározott kapcsolatban ragasztottuk össze a snitteket, és teljesen új személy jött létre, bár a snitt megőrizte a realitását. Az adott példa ugyancsak azt mutatja, hogy a filmhatás ereje a montázsban rejlik. Egyedül csak az anyaggal soha nem lehet ilyen abszolút soha nem volt és látszólag hihetetlen dolgokat elérni. Ez egyetlen más látványosságnál sem lehetséges a filmen kívül, miközben ezt nem is bűvészkedéssel, hanem csupán az anyag megszerkesztésével érjük el, mindössze azzal, hogy ilyen vagy olyan sorrendbe rakjuk. Vegyünk egy egyszerűbb kísérletet: egy ember áll az ajtónál - totálban vesszük fel; aztán premier plánra térünk át - és a premier plánban már egy másik ember fejét fényképezzük le; ily módon Nata Vacsnadze alakjára A. Hohlova arcát ragaszthatjuk, és megint csak nincs bűvészmutatvány, hanem montázs van; vagyis az anyag megszervezése, nem pedig technikai trükk.

Amikor ilyen valóságos eredményeket sikerült kapnunk, amikor már némi erőt éreztünk magunkban, még két dolgot állapítottunk meg. Azelőtt vitáztunk rajta, függ-e a montázstól az, amit a színész egy adott pszichológiai állapotban érez. Azt mondták, hogy ezt már igazán nem lehet átalakítani a montázzsal. Egy nagy filmszínésszel vitatkoztunk; mondtuk neki, képzeljen el egy jelenetet - egy ember sokáig ült börtönben és kiéhezett, mert nem adnak neki enni; majd egy tányér levest hoznak, rendkívül megörül ennek és falni kezd.

A másik jelenet: egy ember börtönben ül, adnak neki enni, jól tartják, jóllakott, de hiányzik a szabadság, hiányoznak a madárkák, a nap, a házikók, a felhők, kinyitják előtte az ajtót, kivezetik az utcára, és meglátja a madárkákat, a felhőket, a napocskát, a házikókat és örül ennek. Ezután megkérdeztük ezt a színészt: azonos lesz-e a filmben a levesre és a napocskára reagáló arc vagy sem. Ő zavartan azt válaszolta, hogy a levesre és a szabadságra adott reakció különböző lesz.

Akkor filmre vettük ezt a két snittet, és - akárhogy is rakosgattam ezeket a snitteket, akárhogy is vizsgálgattuk őket - senki semmi különbséget nem látott ugyanennek a színésznek az arcán, miközben a játéka teljesen más volt. Helyes montázs esetén, még ha a színész másra irányuló játékát vesszük is, a jelenet értelme úgyis úgy jut el a nézőhöz, ahogy azt a vágó akarja, mert a néző fejezi be ennek a snittnek a kidolgozását, és azt látja, amit a montázs sugall neki.

Azt hiszem, Razumnij filmjében találkoztam az alábbi jelenettel: egy pópa lakását látjuk, II. Miklós arcképe függ a falon; a várost elfoglalják a vörösök; a rémült pópa megfordítja az arcképet, és a cári arckép hátsó felén a mosolygó Lenint látjuk, pedig én ezt a képet ismerem,

és Lenin soha nem mosolygott rajta, e a filmben ez a momentum annyira mulatságos és olyan vidáman fogadta a közönség, hogy magam is, miután néhányszor ellenőriztem az arcképet, láttam, hogy Lenin arcképe nevet. Ez külön felkeltette az érdeklődésemet, fogtam az arcképet, amelyet filmre vettek, és láttam, hogy a portrén látható arckifejezés komoly. A montázst úgy csinálták, hogy a komoly arcot önkéntelenül is felruházzuk azzal a kifejezéssel, amely a játékfilmnek erre a momentumára jellemző, vagyis a montázs segítségével megváltozott a modell játéka. Ily módon a montázs óriási befolyással volt az anyag hatására. Kiderült, hogy a montázzsal bármilyen irányban meg lehet változtatni a színész játékát, mozdulatait, viselkedését.

Amikor elkezdtük saját, montázsra épülő filmjeink készítését, azzal rontottak ránk: „Már megbocsássanak, maguk őrült futuristák, parányi snittekből összeállított filmeket mutatnak be, a nézők csak egy hihetetlen felfordulást látnak majd, a snittek olyan gyorsan peregnek egymás után, hogy sehogy sem lehet eligazodni a cselekményben.” Figyelembe vettük ezt és gondolkodni kezdtünk - hogyan lehet úgy kombinálni a film snittjeit, hogy ne legyenek ugrások és villogások. Mondjuk: a snitt egy száguldó vonatot ábrázol, amely a vászon jobb feléből a bal felébe tart, és az előző snitt utolsó kockájában a vonat valahol a vászon bal sarkában helyezkedik el; a következő snitt első kockájában az új tárgy valahol a vászon jobb sarkában van; ha összeragasztjuk ezeket a snitteket, akkor a szemünk átugrása a vászon egyik oldaláról a másikra az ugrás képzetét kelti, olyan idegi ingert ad, amely nyugtalanítani fogja a nézőt, nem a könnyed átmenet benyomását kelti benne. Ily módon az előző snitt utolsó kockájának és a következő snitt első kockájának mozgásvonala egybe kell essen; ha nem esnek egybe, feltétlenül ugrás jön létre.

Ha kerek tárgyat filmezünk és szögletessel vágjuk össze, ezt figyelembe kell venni; ha nagy arcot fényképezünk és valamivel kisebbel vágjuk össze, ezt is számításba kell venni: akkor nem lesz semmiféle villódzás és ugrás. Ha viszont erre nem vagyunk tekintettel, olyan zűrzavar keletkezik, ami idegesíti a szemet.

(Terbe Teréz fordítása)

Dziga Vertov: A Filmszem (részlet)*

A kinokok és a montázs

A hagyományos filmgyártás montázson általában az *egyenként felvett részletek összeragasztását* érti, ami a rendező által többé-kevésbé kidolgozott forgatókönyv alapján történik.

A kinokok merőben másként értelmezik a montázst. Szerintük a montázs *a látható világ megszervezése.*

A kinokok megkülönböztetik:

1. *A megfigyelés időpontjában végzett montázst.* (Ez a szabad szemmel történő tájékozódás, bárhol, bármikor.)

2. *A megfigyelés után végzett montázst.* (Ami a látottaknak egy bizonyos ismertetőjegy szerinti gondolatbeli megszervezése.)

3. *A felvétel idején történő montázst.* (Vagyis az 1. pontban vizsgált hely felől való tájékozódás a felvevőgéppel felszerelt szem részéről. Alkalmazkodás a felvevőgéppel felszerelt szem részéről. Alkalmazkodás a felvétel során bekövetkezett némileg módosult körülményekhez.)

4. *A felvétel utáni montázst.* (Tehát a felvett anyagnak az alapvető ismertetőjegyek alapján történő durva megszervezése. A montírozáshoz szükséges montázsdarabkák megállapítása.)

5. *A montázsdarabkák összeállítását (szemmérték).* (Vagyis: tetszőleges vizuális feltételek között bekövetkező villámgyors tájékozódás a hiányzó kapcsoló képek megragadását illetően. Rendkívüli figyelem. A harci szabály: szemmérték, gyorsaság és előnyomulás.)

6. A végleges *montázs*t, ami a nagy témák mellett létező kisebb, rejtett témák feltárása. Az egész anyagnak optimális egymásutániságban való átszervezése. A filmalkotás tengelyének feltárása. A hasonló mozzanatok egybefűzése és végül a montázscsoportok számba vétele.

Olyan felvétel esetén, amikor előzetes megfigyelésre nincs lehetőség (pl. felvevőgéppel kell valamit szemmel tartani, váratlan felvételek esetében), az első két pont nem jön számításba, az első helyre kerül tehát a 3. és 5. pont.

Rövid vagy gyorsfelvételek esetén néhány fázis egybemosódhat.

Az összes többi esetben, az egy- vagy többtémás felvételeknél minden fázison keresztül kell menni, *a montázs tehát mindig jelen van, az első megfigyeléstől kezdve egészen a befejezett filmalkotásig.*

(Veress József és Misley Pál fordítása)

* Részlet a szerző *A művészet útjain* című 1926-ban megjelent kötetéből. Magyarul a teljes szöveg - kisebb rövidítésekkel - a *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok* című Vertov-válogatásban olvasható (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1973).

Szergej Mihajlovics Eizenstein: Montázs 1938 (részlet)*

Volt egy időszak filmelméletünkben, amikor a montázst mindent megoldó csodaszernek tekintették, most viszont olyan időszak áll mögöttünk, amikor semmire sem becsülték a montázst. Nem akarunk egyik végletbe sem esni, csupán azt kívánjuk megállapítani, hogy a montázs ugyanolyan alkotó eleme a filmkészítésnek, mint a többi művészi módszer. E viharok után véleményem szerint újra meg kell vizsgálnunk a montázs jellegét. Erre annál is nagyobb szükség van, mert a „tagadás" időszakában még a montázs legelvitathatatlanabb, támadást semmiképp sem érdemlő elemeit is ki akarták iktatni a művészetből. Az utóbbi években ugyanis sok film alkotói olyan határozottan „leszámoltak" a montázzsal, hogy elfelejtkeztek legfontosabb céljáról és feladatáról, amely - minden más művészethez hasonlóan - nem választható el *megismerő* szerepétől; elfeledkeztek arról, hogy az epizódokon és az egész filmdrámán belül *összefüggésében és következetesen kell kifejtenünk a témát és a tartalmat, a cselekményt és a mozgást.* Nem is beszélve az *indulati* jellegű történésről, még a legkiemelkedőbb filmművészeknél és a legkülönbözőbb műfajokban is sokszor előfordul, hogy eltűnik a logikailag következetes, összefüggő történés. Természetesen elsősorban nem arra van szükség, hogy megbíráljuk a művészeket, hanem inkább arra, hogy harcot indítsunk a sokak által félredobott montázs érdekében, mert napjainkban nem annyira az a feladat, hogy *logikailag összefüggő*, hanem, hogy *maximálisan indulati, emocionális* története legyen a filmjeinknek.

A montázs nagy segítséget nyújthat ennek megvalósításában.

...Általában miért is montírozunk? Még a montázs legdühödtebb ellenfelei is elismerik: nem csupán azért, mert a filmszalag nem végtelen, és a véges hosszúságú filmszalagon kénytelenek vagyunk egy-egy különálló darabot összeilleszteni.

A „baloskodók" felfedeztek a montázsban egy másik szélsőséget. A filmszalag kis részével játszadozva, felfedezték annak egyik tulajdonságát, s a gyönyörtől évekig nem tértek magukhoz. Arról van szó, hogy *bármilyen, egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki, amely a szembeállítás segítségével új minőséget hoz létre.*

Ez egyáltalán nem kizárólagosan filmsajátosság, hanem olyan jelenség, amellyel mindig találkozhatunk, ha két tényt, jelenséget, tárgyat állítunk egymás mellé. Szinte automatikusan szoktunk teljesen meghatározott, sablonos következtetést, általánosítást levonni, ha két különálló tárgyat látunk egymás mellett. Nézzünk például egy sírt. Állítsunk mellé egy gyászruhás, zokogó nőt, és a szemlélő aligha késlekedik a következtetéssel: „özvegyasszony". Az észlelésnek éppen erre a vonására épül az alábbi anekdota:

„Gyászruhás nő zokog egy sír fölött.

- Nyugodjon meg asszonyom - mondta neki az Együttérző Idegen -, az ég kegyelme határtalan. S egyszer majd akad egy férfi a férjén kívül, akivel ön még boldog lehet.

- Akadt ilyen férfi - válaszolt zokogva a nő -, akadt ilyen, de, ó jaj ... ez éppen az ő sírja ..."

A történet hatása arra épül, hogy a sír mellett álló gyászruhás nőt a már kialakult sablonos következtetés alapján mindenki a férjét sirató nőnek tartja, holott ő éppen a szeretőjét siratja.

* A szöveg teljes terjedelmében Eizenstein válogatott tanulmányainak magyar kiadásában olvasható (*A filmrendezés művészet*, Gondolat, Budapest, 1963, 195-213.).

Ezt a hatást felhasználják a találós kérdések is. Egy régi találós kérdés: „Repül a madár, kutya ül a farkán. Hogy lehet ez?” A kérdezett automatikusan *egybefogja* a két elemet, s úgy értelmezi, hogy a kutya a madár farkán ül. A találós kérdés viszont *egymástól független* cselekménynek fogja fel a két elemet: a madár repül, a kutya pedig ül a *saját* farkán.

Csöppet sem meglepő tehát, ha két összeragasztott filmszalag-rész meghatározott következtetésre készteti a nézőt.

Úgy gondolom, nem a tényeket, nem érdekességüket vagy gyakoriságukat kell bírálnunk, hanem a belőlük levont következtetéseket, megtéve a szükséges korrekciókat.

Miféle mulasztást követtünk el annak idején, amikor először mutattunk rá, milyen kétségtelenül nagy jelentősége van az említett ténynek a montázs megértése és felhasználása szempontjából? Mi volt a helyes és a helytelen akkori lelkes bizonyításunkban?

Helyes volt és máig is érvényes az a tény, hogy egy montázs két részének szembeállítása már nem a kettő összegére, hanem a kettő *szorzatára* emlékeztet. A szorzatára, mégpedig azzal, hogy - az összeadástól eltérően - a szembeállítás *eredménye minőségileg* (dimenzióban, vagy ha tetszik, fokozatilag) mindig különbözik a külön vett alkotóelemektől. Hogy a régi példánkat vegyük, a nő is ábrázolat, a gyászruhája is, s mindkettő konkrétan ábrázolható. Az „özvegy” viszont, bár két ábrázolat szembeállítása nyomán jött létre, konkrétan már nem ábrázolható, hanem új képzet, új fogalom, új megjelenítés.

Milyen „túlkapást” követtünk el a vitathatatlan jelenség akkori vizsgálatakor?

A hiba az volt, hogy a hangsúlyt főleg a szembeállítás lehetőségeire helyeztük, nem fordítottunk kellő *kutató figyelmet* az összeállítás anyagára.

Kritikusaim nem mulasztották el ezt úgy feltüntetni, hogy *magát a tartalmat* hanyagoltam el, s összekeverték az egyes területek és problémák iránti *kutató* érdeklődést a kutatónak az ábrázolt valósághoz fűződő viszonyával.

Ez már az ő lelkükön szárad.

Engem elsősorban az ejtett rabul, hogy az összefüggéstelen részek a vágó akaratából, gyakran ellentétben az egyes részekkel, egy „harmadikat” hoztak létre, összefüggés képződött közöttük.

Vagyis a normális filmszerkezet és kompozíció viszonya között rejtőző, nem tipikus lehetőségek ejtettek rabul.

Mivel elsősorban ilyen anyagokkal és esetekkel volt dolgom, nyilvánvaló, hogy mindenekelőtt a szembeállítás lehetőségein gondolkoztam. *Analizáló figyelmemet* a kelleténél kevésbé fordítottam a szembeállított részletek természetére. Mellesleg önmagában ez sem oldhatta volna meg a kérdést. A „képen belüli” tartalom iránti kizárólagos figyelem a gyakorlatban a montázs elsorvadásához vezetett, annak minden következményével együtt.

Mire kellett tehát elsősorban vigyáznunk, hogy a két véglet között megtaláljuk a helyes arányt?

Azt az alapvető elvet kellett szem előtt tartanunk, hogy egyformán fontos mind a „képen belüli” tartalom, mind az egyes részek összekomponálása, vagyis *a teljes egész, az általános* tartalmára kellett figyelnünk.

Az egyik véglet az volt, hogy túlzott érdeklődést tanúsítottunk a filmösszeállítás technikája (a montázs módszere) iránt, a másik pedig az, hogy túlbecsültük az összeállítandó elemeket (az egyes képek tartalmát).

Többet kellett tehát foglalkoznunk az *egyesítő elv* természetével. Azzal az elvvel, amely mindig egyformán szüli mind a képek tartalmát, mind az *e képek szembeállításából* fakadó tartalmat.

Ehhez azonban a kutató érdeklődést eleve nem a paradox esetekre kellett fordítanunk, amikor ez a teljes, általános és végső nem látható előre, hanem váratlanul áll elő. Arra az esetre kellett volna figyelnünk, amikor a részek nemcsak hogy nem összefüggéstelenek, hanem amikor *a végső, általános, teljes egész előre látható,* egyenesen meghatározza az összeállítás elemeit és feltételeit is. Ezek lennének a normális, általánosan elfogadott és elterjedt esetek, amelyekben a teljes éppen úgy jön létre, mint valamiféle harmadik; de annak a teljes képe, hogy miként jön létre a kép és a montázs - ennek és annak a tartalma -, kézzelfoghatóbb és világosabb lesz. S éppen ezek az esetek lesznek tipikusak a filmművészet számára.

Ha így szemléljük a montázst, a képek is, a szembeállításuk is méltó helyre kerülnek. Sőt, a montázs természete nemcsak hogy nem idegen a realista filmnyelvezettől, hanem a tartalom realista kibontakoztatásának egyik legkövetkezetesebb és legtörvényszerűbb eszköze.

Valóban, mit is nyerünk a montázs ilyen értelmezésével? Az egyes montázselemek már nem mint független darabok szerepelnek, hanem *részleges ábrázolásai* lesznek az egységes, általános témának, amely egyformán áthat minden részletet. Az efféle részlegesen ható elemek szembeállítása a montázs meghatározott szerkezetében életre hívja, s a néző érzékelésében életre kelti azt az *általánost,* amit a részletek külön-külön szültek, s *teljeset* alkot belőlük, mégpedig azt az általánosított, megjelenített képet, amelyben a szerző, majd nyomában a néző is átérzi az adott témát.

S ha *most* vizsgálunk meg két egymás mellé állított részletet, magunk is kissé másként látjuk a szembeállítást. Nevezetesen:

A kibontakoztatott téma elemeiből vett A részlet és az ugyanonnan vett B részlet a szembeállításban már létrehozza azt a megjelenést, amely a legvilágosabban fejezi ki a téma tartalmát.

Pontosabban és kézzelfoghatóbban ez a tétel így hangzik:

A kifejezett téma valamennyi lehetséges vonása közül úgy kell kiválasztani, úgy kell kikeresni az ábrázolt *A képet* és *B képet,* hogy *szembeállításuk* - éppen e két kép és nem valami más összeállítása a lehető legtökéletesebben biztosítsa a néző észlelésében és érzékeiben *az adott téma teljes megjelenített képét.*

Itt két új kifejezés bukkan fel a montázs taglalásakor - az ábrázolás és a megjelenítés, az ábrázolt kép és a megjelenített kép.

Tisztázzuk a két terminus között a különbséget.

Nézzünk egy szemléletes példát. Vegyünk egy közepes nagyságú, sima felületű fehér kört, s kerületét osszuk fel hatvan részre. Számozzunk meg minden ötödik részt, 1-től 12-ig. A kör középpontjába erősítsünk két szabadon forgó hegyes fémmutatót, az egyik sugár hosszúságú, a másik valamivel rövidebb legyen. Tegyük fel, hogy a hosszabb mutató szabad végével a 12. számon van, a rövidebb pedig egymás után az 1., 2., 3., stb. számokat érinti, egészen 12-ig. Ez

annak a ténynek a következetes geometriai ábrázolása, hogy a két fémmutató egymás után 30, 60, 90 stb. fokot zár be, egészen 360 fokig.

Ha azonban a kört ellátjuk egy olyan szerkezettel, amely egyenletesen forgatja a fémmutatókat, akkor a felületén levő geometriai rajz már külön jelentést nyer: már nem pusztán *ábrázolja,* hanem *meg is jeleníti* az időt.

Ebben az esetben az ábrázolás és az általa keltett képi megjelenítés észlelésünkben annyira összefolyik, hogy csak egészen különleges körülmények között választhatjuk el a számlapon levő mutatók geometriai rajzát az idő képzetétől. De ez mégis mindenkivel előfordulhat, ha különleges körülmények között is.

Gondoljunk Vronszkijra, miután Anna Karenina közölte vele, hogy állapotos. A második rész XXIV. fejezetének elején ilyen különleges körülményt találunk.

„Amikor Vronszkij Kareninék erkélyén az órájára nézett, olyan nyugtalan volt, gondolatai úgy elfoglalták, hogy látta ugyan az óralapon a mutatót, de azt, hogy hány óra van, nem tudta." (Lev Tolsztoj: *Anna Karenina,* Európa, Budapest, 1955, Németh László fordítása)

Vronszkij számára az óra *nem jelenítette meg* az időt. Csak a számlap és a mutatók geometriai *ábrázolását* látta.

Mint látjuk, még a legegyszerűbb esetben sem elegendő egyedül a számlap ábrázolása, pedig itt csak csillagászati időről, óráról van szó. Nem elegendő látni, arra is szükség van, hogy az ábrázolással történjen valami, csináljanak vele valamit, és csak akkor válik az egyszerű geometriai rajzból az észlelés számára bizonyos eseményeket magában hordozó, „bizonyos óra" megjelenítésévé. A Tolsztoj-idézet megmutatja, mi történik akkor, ha ez a folyamat nem zajlik le.

Mi is ennek a folyamatnak a lényege? A mutatók meghatározott állása számos képzetet indít bennünk, amelyek az adott számnak megfelelő órával vannak kapcsolatban. A példa kedvéért legyen ez a szám öt. Ebben az esetben „idomított" képzeletünk úgy reagál, hogy válaszul erre a jelre felidézi az ebben az órában szokásos különféle események képét. Ez lehet ebéd, a munkanap vége vagy a földalatti csúcsforgalma. Bezárják a könyvesboltokat, vagy feldereng az alkonyi óráknak az a sajátos fénye, amely annyira jellemző erre a napszakra... Így vagy úgy, de mindenképpen számos kép, ábrázolás merül fel előttünk az öt órakor végbemenő eseményekből.

Ezekből az egyes képekből alakul ki az öt óra megjelenített képe.

Kifejtett formában ilyen ez a folyamat, ilyen, amikor a számlap ábrázolását felfogjuk, amiből azután kialakul az egyes nappali vagy éjszakai órák megjelenített képe.

A továbbiakban érvénybe lépnek a pszichikai energiagazdálkodás törvényei. A leírt folyamaton belül „sűrűsödés" áll be: kiesnek közbeeső láncszemek és a számok, az észlelt megjelenítés és a neki megfelelő óra között kialakul egy közvetlen, egyenes és azonnali kapcsolat. Vronszkij példáján láttuk, hogy ez a kapcsolat egy erős effektus hatására megtörhet, s akkor az ábrázolás és megjelenítés elválik egymástól.

Bennünket most az érdekel, hogyan alakult ki a *teljes* kép arról, ahogy - az előbb leírt módon - az ábrázolásból megjelenítés lesz. A megjelenítés létrejöttének ez a „mechanizmusa" azért érdekel bennünket, mert a megjelenítés létrejöttének hasonló mechanikája az *életben* természetesen mintául szolgál a művészet számára a művészi megjelenítés módszerének kialakításához.

Ezért jegyezzük meg, hogy az óra ábrázolása a számlapon és az idő megjelenítésének érzékelése között az adott órára jellemző különböző aspektusok hosszú képsora foglal helyet. Ismételjük, hogy a lelki megszokás eredményeképpen ez a közbeeső lánc a minimumra csökken, és csak a folyamat kezdetét és végét észleljük.

Mihelyt azonban valamilyen oknál fogva kapcsolatot teremtünk egy bizonyos ábrázolás és a között a megjelenítés között, amelyet ennek az ábrázolásnak tudatunkban és érzéseinkben keltenie kell, gondolatilag feltétlenül igénybe kell vennünk a megjelenítést alkotó közbeeső ábrázolások hasonló láncolatát.

Nézzünk először a kifejtettekhez közel álló példát a mindennapi életből.

New Yorkban az utcák többségének nincs neve. Ehelyett számokkal jelölik. „Fifth Avenue" - az ötödik sugárút - „Forty second street" - a negyvenkettedik utca stb. Az idegen számára ez az első időkben rendkívül megnehezíti az emlékezést. Hozzászoktunk az utcanevekhez, s ez számunkra sokkal könnyebb, mert az elnevezés megjeleníti előttünk az utcát, vagyis a megfelelő név kiejtésekor az érzékelések meghatározott komplexuma jön létre.

Én csak rendkívül nehezen tudtam *felelevenîteni* New York utcáit s következésképpen nehezen is tudtam őket megjegyezni. A semleges „negyvenkettedik" vagy „negyvenötödik" jelölések nem keltették bennem az egyes utcák képzetét, amely sűrítette volna magában az általános észleléseket. Ahhoz, hogy erre emlékezzünk, fel kell idézni az egyes utcákra jellemző tárgyak és épületek sorát, amely mondjuk a „negyvenötödikkel" szemben a „negyvenkettedik" jelzés nyomán felmerül az ember képzeletében. Emlékezetem számára minden utcában kiválasztottam különböző színházakat, mozikat, üzleteket, jellegzetes épületeket stb. Az emlékezésnek két világosan megkülönböztethető szakasza volt: az elsőben a „Forty second street" szóbeli jelzésére emlékezetemben csak *nagy nehézséggel* jelent meg az erre az utcára jellemző elemek láncolata, de az utcát igazában még nem észleltem, mert az egyes elemek még nem alkottak egységes képet. Csak a második szakaszban kezdtek ezek az elemek egységes megjelenítéssé válni: az utca számának az említésére *az egyes elemek egész tömege merült fel a képzeletemben, de nem mint lánc, hanem mint egységes valami* - mint az utca *teljes megjelenített képe.*

Csakis ettől az időponttól kezdve mondhattam, hogy valóban *emlékeztem* az utcára. Az utca megjelenítése éppen úgy alakult ki és élt emlékezetemben és észleléseimben, mint ahogyan a művészeti alkotásban az egyes elemekből kialakult az egységes, felejthetetlen és teljesen megjelenített kép.

Mindkét esetben - akár az emlékezés folyamatáról, akár a művészeti alkotás észlelésének folyamatáról van szó - törvényszerű, hogy az egységes a teljesen keresztül, a teljes pedig *a megjelenített képen keresztül jut el tudatunkba.*

Ez a megjelenített kép bejut tudatunkba és érzékelésünkbe, és a részletek *a teljes egésszel összefüggésben együttesen* megmaradnak észlelésünkben és emlékezetünkben. Ez lehet hangkép, valami ritmikus vagy dallamos kép, vagy lehet plasztikus kép, amikor az egyes elemek ábraszerűen véződnek emlékezetünkbe.

Valamilyen módon az elképzelések bejutnak az észlelésbe, a tudatba, teljesen megjelenített képpé válnak, amely tükrözi az egyes elemeket.

Láttuk, hogy az emlékezésben két lényeges szakasz van: az első - a megjelenített kép *kialakulása,* a második - a kialakulás *eredménye* és az emlékezés számára való fontossága. Az első szakaszra az emlékezés szempontjából a lehető legkevesebb figyelmet kell fordítani és minél hamarabb - keresztüljutva a kialakulás folyamán - el kell érni az eredményt. Az élet

gyakorlata ebben különbözik a művészet gyakorlatától. Mert a művészet területén a hangsúly határozottan felcserélődik. A művészi alkotás úgy törekszik az eredményre, hogy módszereinek minden bőségét a *folyamatra* pazarolja.

A művészi alkotás, dinamikusan értelmezve, nem más, mint a megjelenített kép kialakulásának folyamata a néző érzéseiben és értelmében.[2] Az igazán élő művészi alkotásnak ez a sajátossága eltér a holt művészettől, amikor az a nézővel valamilyen lezárt folyamat ábrázolt eredményeit közli, ahelyett, hogy bevonná őt a folyamat menetébe.

A művészet bármely területét tekintjük is, ez mindig és mindenütt érvényes. A színész élő játéka is arra épül, hogy nem az érzelmek másolt eredményeit ábrázolja, hanem arra készteti az érzéseket, hogy azok *a néző előtt keletkezzenek, fejlődjenek, más érzésekbe csapjanak át, egy szóval éljenek.*

Ezért a jelenet, epizód, műalkotás stb. megjelenített képe nem mint valami kész *adottság* szerepel, hanem mint alakulás, fejlődés eredménye.

Ugyanígy a jellemnek is - ha valóban élő hatást akar gyakorolni - a néző előtt, a cselekvés folyamatában kell kialakulnia, nem lehet előre meghatározott programmal rendelkező felhúzós játékszer, figura, a priori jellemzés

A dráma számára különösen fontos, hogy az események menete ne csak felkeltse a jellemről szóló *elképzeléseket,* hanem *magát a jellemet* is formálja, „megjelenítse”.

Következésképpen már a megjelenített kép kialakításának módszerében újra kell alkotni azt a folyamatot, amelynek segítségével *magában az életben* is kialakulnak az emberi tudat és érzés új képei.

Éppen csak utaltunk erre a New York-i utcák példáján. S joggal elvárhatjuk, hogy ha a művész tények ábrázolásán keresztül akar kifejezni valamilyen képi megjelenítést, hasonló módszerhez folyamodik.

Példának hoztuk fel a számlapot is, és elmondottuk, hogy az ábrázolás mögött hogyan alakul ki az idő megjelenített képe A megjelenített kép kialakításához a művészi alkotásnak is hasonló módszerrel kell kialakítania az ábrázolások láncolatát.

Maradjunk az óra példájánál.

Vronszkijban a geometriai rajz nem keltette fel az idő fogalmát. De hiszen vannak olyan esetek is, amikor nem az a fontos, hogy csillagászatilag észleljük az éjfélt, hanem az, hogy átéljük az éj fogalma keltette asszociációkat és benyomásokat, amelyek a történés folyamán szükségesek az emóciók felkeltéséhez. Ez éppúgy lehet egy éjféli találkozás, mint egy éjfélkor bekövetkező halál vagy egy végzetes éjféli szökés, vagyis távolról sem az éjfél egyszerű csillagászati ábrázolása.

S ebben az esetben *a tizenkét óraütés ábrázolása* áthatja az éjféli képet, mint valami „végzetes órát”, amely telítve van egy bizonyos értelemmel.

Nézzünk erre is egy példát. Forduljunk ezúttal Maupassant *Szépfiú*jához. A példa már csak azért is tanulságos, mert hangra épül. S még érdekesebb azért, mert teljesen montázsszerűen, jól kiválasztott példák segítségével életképnek hat a regényben.

[2] Az alábbiakban látni fogjuk, hogy ez a dinamikus elv még az olyan látszólag mozdulatlan és statikus művészet számára is, mint például a festészet, az igazán élő, megjelenített kép alapjául szolgál.

A Szépfiú. Az a jelenet, amelyben Georges Duroy - aki már Du-Roynak írja a nevét - fiákerben várja Susanne-t, aki beleegyezett, hogy éjfélkor megszökik vele.

Az éjféli időpont itt egyáltalán nem csillagászati időpont, hanem inkább egy olyan óra, amelyben minden (illetve mindenesetre nagyon sok) kockán forog: „Vége. Nem sikerült. Nem jön el."

Nézzük, hogyan jeleníti meg Maupassant az olvasó tudatában és érzéseiben ezt az órát, az éjfél *jelentőségét,* ahelyett, hogy egyszerűen leírná az időpontot.

„Tizenegy óra tájban újra elment hazulról, egy ideig őgyelgett, aztán bérkocsiba ült és megállította a kocsit a Concorde téren, a tengerészeti minisztérium árkádjai előtt.

Időnként gyufát gyújtott, hogy megnézze mennyit mutat az órája. Amikor látta, hogy közeledik az éjfél, lázassá kezdett válni a türelmetlensége. Minden pillanatban kidugta a fejét a kocsi ablakán, hogy széjjelnézzen.

Egy távoli toronyóra tizenkettőt vert, aztán elütötte az éjfélt egy közelebbi óra is, aztán kettő egyszerre és még egy utolsó, nagy messzeségben. Amikor ez is elhangzott, azt gondolta magában:

Vége. Nem sikerült. Nem jön el.

Mindamellett elhatározta, hogy hajnalig ott marad. Ilyen esetekben türelmesnek kell lenni.

Hallotta még, amint az óra elütötte a negyedet, aztán a felet, aztán a háromnegyedet; és valamennyi óra elismételte az egy órát is, éppen úgy, ahogy az éjfélt jelentette." (Guy de Maupassant: *A szépfiú*, Budapest, 1955, Benedek Marcell fordítása)

Láthatjuk ebből a példából, hogy amikor Maupassant az olvasó tudatába és észlelésébe akarta bevinni az éjfél *emocionális* telítettségét, nem korlátozódott arra, hogy egyszerűen leírta az óra ütéseit éjfélkor, majd egykor. Azzal késztette az olvasót az éjfél átélésére, hogy különböző helyeken, különböző időpontokban szólaltatta meg a toronyórát. Ezek az óraütések tudatunkban az éjfél általános érzékelésébe olvadtak össze. *Az egyes ábrázolások a megjelenített képben ötvöződtek.* A szerző a montázs segítségével érte ezt el.

Ez a példa mintaképül szolgálhat a pontos montírozásra. A 12. óra hangja a különböző plánok sorozatára különbözőképpen érvényesülhet: „valahol", „a távolban", „közel", „egészen messze". A különböző távolságokból felfogott óraütések úgy hathatnak, mintha egy tárgyat különböző helyről három különböző képpel - „totál", „közel", „félközel" - vennének fel. Emellett maga az ütés, helyesebben az órák hangja, egyáltalán nem az éjjeli Párizs naturalisztikus részleteként szerepel. A különböző órákkal Maupassant mindenekelőtt a „végzetes éjfél" emocionális képét akarja felkelteni, és nem a nulla óráról akar tudósítani.

Ha csak azt akarta volna tudatni az olvasóval, hogy éjfél van, Maupassant aligha ilyen választékos módon oldotta volna meg a kérdést. S ugyanígy, a művészi montírozás kiválasztása nélkül sohasem sikerülhetett volna neki ilyen egyszerű eszközökkel ilyen érzékletes, emocionális hatást elérnie.

Ha már az óráról, az időről van szó, el kell mondanom egy példát a saját gyakorlatomból is. A Téli Palotában az *Október* forgatásakor (1927) érdekes, régi órára bukkantunk: a rendes számlapon kívül az órát kis számlapok koszorúja vette körül. Mindegyiken egy-egy városnév: Párizs, London, New York stb. Mindegyik kis számlap az illető város idejét mutatta s nem a moszkvait, vagy a pétervárit - már nem emlékszem, hogy a nagy számlap melyiket mutatta. Az óra nagyon az emlékezetembe vésődött. És amikor a filmszalagon különösen ki akartuk

emelni a szovjethatalom győzelmének történelmi pillanatát, az óra sajátos montázsmegoldásokat sugallt: az Ideiglenes Kormány bukásának időpontját a petrográdi idő feltüntetése után megismételtük a kis számlapokon, úgyhogy ez az időpont a londoni, párizsi, New York-i időszámítás szerint is látható volt. Így tehát ez a népek sorsában és életében egyedülálló óra a legkülönbözőbb zóna-időkön keresztül szinte összefoglalta a világ népét a munkásosztály győzelmi pillanatának átérzésében. Ezt a gondolatot még jobban aláhúzta a számlapok koszorújának körmozgása, amely a különböző időjelzéseket egyre gyorsulva, plasztikusan az egyetlen nagy történelmi Időpont érzetébe fogta össze.

Szinte hallom ellenfeleim elmaradhatatlan kérdését: „Mi történik azonban egy hosszabb, folyamatos jelenetben, amikor nem szakítja félbe montázs a színész játékát? Talán a színészi játéknak nincs meg a maga hatása? Talán nem elég Cserkaszov vagy Ohlopkov, Csirkov vagy Szverdlin játéka önmagában véve?" Hiába gondolják, hogy ez a kérdés halálos csapást mér a montázs koncepciójára! A montázs elve lényegesen szélesebb körű ennél. Hiba volna azt gondolni, hogy a szerkezet „vágásmentes", ha a színész végigjátszik egy jelenetet és a rendező nem bontja plánokra. Szó sincs róla!

Ilyenkor a montázst másban kell keresnünk, mégpedig *...a színész játékában.* A továbbiakban még beszélünk róla, mennyire „montázsszerű" a színész „belső" technikájának elve. Most inkább átadjuk a szót a színpad és a film egyik legnagyobb művészének, Georges Arlessnek. Önéletrajzában ezeket írja.

„... Mindig azt hittem, hogy filmen harsányan kell játszani, de később rájöttem, hogy a színpadról a filmműterembe lépő színész legfontosabb teendője a mértéktartás. Az önkorlátozás és az utalások művészete a mozivásznon legjobban az utánozhatatlan Charlie Chaplin játékában figyelhető meg..."

A hangsúlyozott ábrázolással (a harsány stílussal) Arless az önkorlátozást állítja szembe, az önkorlátozást, méghozzá úgy, hogy az utalásig egyszerűsíti le a cselekményt. Nemcsak a cselekmény harsány ábrázolását veti el, hanem a cselekmény ábrázolását általában is. Helyette az utalást ajánlja. De mi az „utalás", ha nem a cselekmény egyik eleme, részlete, a cselekmény olyan „premier plánja", amely a többi plánnal egybeillesztve meghatározza a cselekmény egy teljes részletét? Így tehát Arless szerint az összefogott, hatásos játékrészlet az ehhez hasonló, meghatározó jellegű premier plánok sorozata; összefonódva megjeleníti előttünk a játék tartalmát és nemcsak egyszerűen ábrázolják ezt a tartalmat. Ennek megfelelően a színész játéka - módszertől függően - lehet egysíkúan ábrázoló, vagy pedig valóban megjelenítő erejű. Ha csak egyetlenegy pontról vették is fel, a játék - megfelelő esetben - egyedül is „montázsszerű" lesz.

A felhozott példákról elmondhatjuk, hogy a második példa *(Október)* nem a montázs szokványos példája, az első pedig (Maupassant) csak azt az esetet illusztrálja, amikor egy és ugyanazon tárgyakat különböző pontból és távolságból nézünk.

Nézzünk egy másik példát, amely már tipikus a filmművészetre nézve, és amelyben már nem egy egyedi tárgyról van szó, hanem egy egész jelenség megjelenítéséről, amely a már említett módon történik.

Példánk nagyszerű „montázslista". Az elszigetelt részletek és ábrázolások tömegéből érzékelhetően bontakozik ki előttünk a megjelenített kép. A példa már csak azért is érdekes, mert nem befejezett irodalmi műről van szó, hanem egy nagy művészi feljegyzésről, amelyben önmaga számára kívánta lerögzíteni, hogy él benne a „vízözön" képe.

Az említett „montázslista” Leonardo da Vinci feljegyzése arról, hogyan kell ábrázolni a vízözönt a festészetben. Azért választom ki éppen ezt a részletet, mert rendkívül világosan érzékelteti a vízözön *auditív* és *vizuális* képét, ami meglehetősen meglepő, de ugyanakkor szemléletes és hatásos is.

„...Sötétnek és felhősnek látszott a lég, különböző szélrohamok verdesték szüntelenül esőktől ziláltan és jégveréssel elegyedve. Majd ide, majd oda hordták a kiszaggatott növények rengeteg ágát, gallyát, összekeveredve a levelek határtalan tömegével.

Ott látszottak körben az ősi fák kitépve és kivonszolva a szelek dühe által.

Látszottak az omladozó hegyek, melyeket már rég lecsupaszított vizeik folyama, amint most rázúdultak magukra a folyókra és elzárták előlük völgyeiket, mire azok visszahömpölyögve elárasztottak és víz alá merítettek tengernyi földet lakosaival együtt.

Láthattad volna sok hegy csúcsún az összesereglett állatok különböző nemeit nagy rettegésben, amint háziállatokként megférnek a menekülő emberekkel, asszonyokkal és azok gyermekeivel.

A vízzel borított mezők hullámai majdnem teljesen beborítva asztalokkal, ágyakkal, csónakokkal s más mindenféle holmival, amelyet a szükség és halálfélelem tákolt össze.

Rajtuk összevissza nők és férfiak és kisgyermekek, jajveszékelés és sírás közepette, rettegve a szelek dühétől, melyek iszonyú rohamaikkal fenekestül felforgatták a vizeket a belefulladt holttestekkel együtt: nem volt olyan holmi, mely - ha könnyebb volt a víznél - ne volna elborítva a legkülönfélébb állatokkal, melyek békésen együtt voltak a rettegő gyülekezetben, s láthattál köztük farkast, rókát, kígyót, s mindenféle fajzatot, a haláltól menekültében.

A hullámok együttesen, szaggatva ostromolták partjaikat, a mindenféle vízbe fulladt hulla nekiütődött, s így pusztította az életét azoknak, akikben még volt.

Láthattál volna jó néhány embercsoportot, amint fegyveres kézzel védelmezi a még megmaradt szárazföldeket az oroszlánoktól, farkasoktól, ragadozó állatoktól, melyek ott kerestek menedéket.

Ó, mennyi iszonyú zajgás hallatszott a sötét légen át, amint végigcsattantak rajta a mennykövek és a belőlük kihajított villámok dühe rombolva tört előre, lesújtva azt, aki rohamuknak ellenszegült!

Ó, hány embert láthattál volna, amint saját kezével fogta be fülét, hogy meneküljön a roppant harsogástól, melyet a sötét légen keresztül a széllel kevert zivatar, a dörgő mennybolt és a villámok dühe csapott!

Egyesek nem érték be azzal, hogy becsukják szemüket, de egyik kezüket a másik felé szorítva, még jobban betakarták, hogy ne lássák a kegyetlen gyötrelmet, melyet az isten haragja rábocsátott az emberi nemre.

Ó, micsoda jajveszékelés, hányan dobták le magukat rettegésükben a szirtekről! A nagy tölgyek roppant ágait emberekkel együtt sodorta tova a tomboló vihar dühe a légen keresztül.

Mennyi volt a felfordult bárka, mennyi az épen maradt és mennyi darabokban! Mindegyiken emberek, akik megmenekülésükön kínlódtak fájdalmas taglejtés és mozdulatok kíséretében, a rémületes halál előérzetében.

Mások reménytelen mozdulatokkal dobták el az életet kétségbeesésükben, ekkora szenvedést nem bírván elviselni: egyesek ledobták magukat magas sziklákról, mások saját kezükkel fojtogatták torkukat, néhányan megragadták magzataikat és nagy csattanással a földön zúzták

össze őket; ki a saját fegyverével szúrt sebbel ölte meg magát, ki letérdelt s úgy ajánlotta magát Istennek.

Ó, hány anya siratta vízbe fúlt fiait, ölében tartva őket s fölemelt karjait az ég felé tárva! Hangja, mellyel az istennek haragját vádolta, merő üvöltés!

Mások összekulcsolt kezüket és egybefonódott ujjaikat mardosták véres harapással és mellükkel térdükre roskadtak a végtelen és elviselhetetlen fájdalom miatt.

Látni lehetett az állatok csordáit, a lovakat, ökröket, kecskéket, juhokat; már körülvette őket a víz, és mint valami szigeten, ott rekedtek a magas hegyek csúcsain, egészen összebújva.

Amelyek a középen voltak, kimásztak és a többi hátán járkáltak nagy civódások közepette. Sokan élelem híján pusztultak el.

És már a madarak az emberekre és a többi állatra telepedtek, mivel nem találtak több szabad helyet, melyet még nem foglaltak el az élőlények.

Már az éhség is, a halál szolgálója, az állatok nagy részének kioltotta az életét, amikor a hullák megkönnyebbedvén fölemelkedtek a mélységes vizek fenekéről és feljöttek a felszínre. A tomboló hullámok közt egyik a másikhoz ütődött, és mint levegővel teli labdák hátraperdültek összeütközésük pontjától. A madarak pedig a holtakból csináltak maguknak talapzatot.

Mindezen átok fölött a levegő sötét felhőkkel bevonva, az ég dühödt nyilai kígyózva hasogatnak s hol itt, hol ott villannak fel a homály sűrűjében ...” (Leonardo da Vinci: *Válogatott írások*, Budapest, 1953, Kardos Tibor fordítása)

Az idézett részlet nem költemény vagy irodalmi vázlat. Peladant, Leonardo da Vinci *Értekezés a festészetről* című művének francia kiadója ezt a leírást egy el nem készült kép tervezetének tekinti, amely „a természeti erők elleni harc fölülmúlhatatlan remekműve” lett volna. A leírás nem kaotikus, és inkább az „időbeli”, mint a térbeli művészetekre jellemző.

Nem elemezzük e nagyszerű „montázslista” szerkezetét, csupán arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a leírás teljesen meghatározott mozgást követ, s a *mozgás iránya* egyáltalán nem véletlen. A mozgás meghatározott rendben halad, és utána *fordított rendben* - szigorúan követve az első részt - visszakanyarodik a kezdő jelenségekhez. Az ég leírásával kezdődik és ugyanezzel záródik a kép. A középen embercsoport; az égtől az emberekig és vissza az állatok leírása közvetíti a jelenetet. A legkiemeltebb részletek (premier plánok) a középen, a leírás csúcspontján fordulnak elő (ujjaikat mardosták véres harapással stb.). Világosan kivehetők a montázskompozíció tipikus elemei.

Az egyes jelenetek „képen belüli” tartalmát a cselekmény növekvő intenzitása emeli.

Vizsgáljuk meg azt, amit az „állatok témájának” nevezhetnénk: az állatok menekülnek; a hullámok elsodorják őket; vízbe fulladnak; állatok küzdenek emberekkel; állatok harcolnak egymás ellen; a megfulladt állatok tetemei összeütköznek. Vagy nézzük a szárazföld fokozatos eltűnését az emberek, állatok és madarak lába alól; a helyzet azon a ponton tetőződik, amikor a madarak az emberekre és az állatokra kénytelenek rászállni, mert már nem találnak egyetlen szabad talpalatnyi földet, vagy faágat sem. Leonardo da Vinci feljegyzéseinek e része megint csak arra hívja fel figyelmünket, hogy a részletek egy síkban való elhelyezése is megköveteli, hogy a szem - szigorú kompozíciós rendben - egymás után szemlélje a jelenséget. Itt a mozgás természetesen nem olyan kifejezett, mint a filmművészetben, ahol a szem *nem láthatja* másként a részletek sorrendjét, mint ahogyan a vágó összeállította.

Az azonban kétségtelen, hogy Leonardo da Vinci nemcsak a részleteket kívánja fokozatosan felsorolni, hanem fel is vázolja a jövendőbeli mozgás irányát a vászon felületén. Ragyogó példát látunk itt arra, hogy a mozdulatlan kép részletei statikusnak látszó, egyidejű „együttlétében" pontosan ugyanazt a montázst, a részletek összerakásának ugyanazt a szigorú következetességét találhatjuk, mint az időbeli művészetekben.

A montázsnak akkor van realista rendeltetése, ha az egyes részletek összeállítása az általánost, a téma szintézisét, vagyis a témát magában foglaló megjelenítést nyújtja

Ha most áttérünk az alkotás folyamatára, az alábbiakat figyelhetjük meg. A szerző belső látása, érzékelése előtt egy megjelenített kép lebeg, amely emocionálisan testesíti meg a témát. S az a feladata, hogy ezt a képet két-három olyan *részlet ábrázolásra* bontsa, amelyek összeállítva együttesen felidézik a néző tudatában és érzéseiben az általános képet, amely eredetileg a szerző előtt lebegett.

Beszélek általában az egész mű megjelenítéséről és az egyes jelenetek megjelenítéséről. Hasonló joggal és hasonló értelemben beszélhetünk a színész megjelenítő munkájáról is.

A színész feladata ugyanilyen - a jellem vagy a cselekvés egy-két vonásával érzékeltetnie kell azokat az alapvető elemeket, amelyek együttesen megteremtik az író, a rendező és a színész által elképzelt egységes megjelenítést.

De hát mi is a hasonló módszer legfigyelemreméltóbb vonása? Mindenekelőtt dinamikus jellege. Az a tény, hogy a kívánt megjelenítés *nem magától adódik,* hanem *keletkezik, születik.* Az író, a rendező, a színész által elképzelt megjelenített kép, amely az egyes ábrázolási elemeken keresztül jut kifejezésre, a néző észlelésében újra és végleg összeáll. Márpedig ez minden színész végső célja, végső alkotói törekvése.

Szépen ír erről Gorkij, Fegyinhez intézett levelében.

„Ön azt mondja: gyötri a kérdés: 'hogyan írjon'? Huszonöt éve figyelem, mennyire gyötri ez a kérdés az embereket... Igen, igen, ez komoly kérdés. Én is gyötrődtem, gyötrődöm és gyötrődni fogok napjaim végezetéig. Én azonban így fogalmaznám meg a kérdést: hogyan kell írnunk, hogy az ember, bármilyen legyen is, a róla szóló elbeszélés oldalain fizikailag is érzékelhető létének azt az erejét, *félig fantasztikus* realitásának azt a hitelességét mutassa, mint ahogyan én látom és érzékelem őt. Számomra ez a kérdés nyitja, itt rejlik a titok..." (A *Literaturnaja Gazeta* 1939. március 26. száma alapján idézve.)

A montázs elősegíti e feladat megoldását. A montázs ereje abban rejlik, hogy a néző érzelme és értelme hozzátartozik az alkotás folyamatához. A nézőt arra késztetik, hogy végigjárja az alkotásnak ugyanazt az útját, amelyet a művész már végigjárt. A néző nemcsak látja a mű ábrázolandó elemeit, hanem a szerzőhöz hasonlóan át is éli a megjelenítés keletkezésének és kialakulásának dinamikus folyamatát. S nyilvánvalóan éppen ez az, amivel a legtökéletesebben közvetíthetjük a nézőnek a szerző észlelését és elképzelését, „a fizikailag érzékelhető lét erejével", amellyel az alkotómunka és az alkotói látás pillanataiban a művész előtt állt.

Emlékeztetünk arra, hogyan határozta meg Marx a helyes kutatás útját.

„Az igazsághoz hozzátartozik nemcsak az eredmény, hanem az út is. Az igazság vizsgálatának magának is igaznak kell lennie, az igaz vizsgálat a kibontakozott igazság, melynek szétszórt részei az eredményben egyesülnek." (*Karl Marx és Friedrich Engels Művei,* Kossuth, Budapest, 1957, I. k.)

E módszer erejének az is egyik titka, hogy a nézőt olyan alkotási folyamatba vonjuk be, amelyben a szerző egyénisége nemcsak hogy nem nyomja el a néző egyéniségét, hanem teljes mértékben kibontakoztatja és összeolvasztja az alkotó elképzelésével ugyanúgy, ahogyan a nagy színész egyénisége is összeolvad a nagy színműíró egyéniségével a klasszikus színpadi alakok megteremtésében. Valóban, minden néző, egyéniségének megfelelően, a maga módján, a saját tapasztalataira támaszkodva, fantáziájából és asszociációjának szövevényéből merítve, jellemének, erkölcsének és társadalmi hovatartozásának megfelelően formálja ki magában a képet a szerző által felvázolt, pontos irányt mutató ábrázolások alapján, amelyek egyenesen elvezetik a nézőt a téma megértéséhez és átéléséhez. Ez ugyanaz a megjelenített kép, amelyet a szerző elképzelt és megalkotott, de létrehozásában szerepet játszik a néző alkotó tette is.

Talán semmi sem lehet pontosabb és világosabb Leonardo da Vinci „montázslistájánál", amelyben szinte tudományos alapossággal írja le a *Vízözön* részleteit. És mégis a felsorolt és szembeállított részletek általános volta ellenére, az olvasóban teljesen egyéni és sajátos „képek" alakulnak ki. Ezek a képek éppen annyira hasonlóak, és éppen annyira különbözőek, mint pl. Hamlet és Lear király szerepe, amelyet különböző korok és országok különböző színészei különféleképpen adnak elő.

Maupassant minden olvasója számára azonos montázsszerű felépítésében közvetíti az óraütéseket. Tudja, hogy éppen ez a felépítés az, amely nem csupán az éjfél tényét illusztrálja az olvasó érzékelésében, hanem felidézi az időpont jelentőségét is. Mindegyik néző azonos óraütést hall, de mindegyik nézőben sajátos kép, sajátos elképzelés keletkezik az éjfélről és jelentőségéről. Minden elképzelés egyéni, egymástól eltérő, de mégis tematikailag egységes. S az éjfél ilyen megjelenítése minden egyes olvasó és néző számára egyidejűleg szerzői megjelenítés, de ugyanakkor saját, élő, hozzá közelálló, „intim" megjelenítés is.

A szerző által kigondolt kép fokozatosan összefonódik a néző által teremtett képpel... Az én képemmé válik, amely bennem, a nézőben születik meg és alakul ki. Alkotás ez, nemcsak a szerző, hanem az alkotó néző számára is.

Bevezetőben különbséget tettünk az indulati elbeszélés és a tények protokolláris, logikus kifejtése között.

Az előbbi példákban a *protokolláris leírás* (beszámoló tudósítás) nem adott volna *montázsszerű* felépítést. Ebben az esetben Leonardo da Vinci nem vette volna figyelembe az egyes plánokat, amelyek az elképzelt festményen a szemlélőt irányították volna. Az *Október* című filmben csupán az óra mozdulatlan számlapja jelezte volna az Ideiglenes Kormány megdöntésének időpontját. Maupassant egyszerűen csak azt tudatta volna az olvasóval, hogy az óra már elütötte az éjfélt. Más szóval, ezek csak tényközlések lettek volna, amelyeket nem emeltek fel a művészet eszközeivel az érzelmi indulatok és ráhatások szférájába. Filmnyelven szólva, csak *egy pontból felvett és ábrázolt képek* lettek volna. Abban a formában azonban, ahogyan a művészek megalkották őket, már megjelenített képek, amelyeket a *montázsszerű felépítés* eszközei keltettek életre.

S most már kijelenthetjük, hogy *az ábrázolás* elvével szemben a *montázs* elve készteti *alkotásra* a nézőt, és így jön létre a *nézőben* az a hatalmas erejű, belső művészi indulat, amely megkülönbözteti az emocionális alkotást az egyszerű tényrögzítő (tudósító) elbeszélés informatív logikájától.

Azt is megállapíthatjuk, hogy a montázs módszere a filmben csupán *a montázs általános elvének* egyik alkalmazási lehetősége, és a montázs elve ebből a szempontból jóval többet mutat filmszalagrészek összeragasztásánál.

A legjobb irodalmi alkotásokban gyakran találunk szigorúan kiválasztott sorokat, amelyeket a szerző a szükséges minimumra, két-három lakonikus részletre korlátozott. (...)

(Kőrösi József fordítása)

Viktor Sklovszkij: A montázs. Általános eszmefuttatás[*]

A győzelem megszületett, most meg kellett érteni a lényegét. Nemigen dolgoztam vágóasztalnál. A filmgyártásnak ebben az ágában még csecsemő vagyok. De a montázsdarabok átértelmezhető összeillesztésével már volt dolgom. Ebben van gyakorlati tapasztalatom.

A némafilm idején egy rendező filmet készített Szergej Tretyakov forgatókönyve alapján. A film patetikus volt és szép, tele egzotikummal. Nem akarom megnevezni a rendezőt, nálunk is van „orvosi titoktartás". A filmet nem mutatták be. A rendezőnek-operatőrnek pedig akinek ez volt az első filmje, azt mondták, hogy soha többé nem fog a filmnél dolgozni. Én azt javasoltam, hogy vágjuk át a filmet. A javaslatot elutasították. Akkor azt ajánlottam, átvágom én a filmet ingyen és pótfelvételek nélkül. Ezt megengedték. Csakhogy én tudtam egy titkot, melyet még Gorkij tárt föl nekem valamikor: nem lehet pihenőterecskék nélkül lépcsőt építeni. Nem lehet olyan drámát csinálni, mely csupa lélekmarcangoló jelenetből áll - az embernek pihenésre van szüksége az élmény átéléséhez. Nem lehet olyan komédiát csinálni,amelyben az emberek megállás nélkül nevetnek, mert a nevetés elnyomja a következő komikus epizód expozícióját, sőt, az egész epizódot; a nevetést elfojtja a nevetés.

Megtanácskoztam a dolgot a rendezővel, és azt javasoltam: keressen olyan korábban készített szalagokat, amelyeken a jelmezek, a tájak hasonlóak az ő filmjének anyagához, aztán szabdaljuk fel a filmjét, és toldjunk be vagy háromszáz métert, amelyben az égvilágon semmi sem történik.

A filmet elfogadták, díjat nyert, a rendezőt megdicsérték. Utóbb készített még egy sor ragyogó filmet. Azt az első filmjét is jól forgatta le, de helytelenül montírozta: az hiányzott, hogy az újszülöttet megmosdassák és megtörölgessék.

A montázs fogalma roppant képlékeny, és akár a végtelenségig lehetne tágítani. Ez a fogalom bonyolult, mert az élet észlelésének sajátosságain alapul.

Nem mindent érzékelünk egyforma erővel a filmen. A legerősebb hatása a hős megjelenésének és eltávozásának van. Jelenléte a vásznon gyengébb emocionális hatású.

Leginkább az újat vesszük észre, főképp, ha a motívum később továbbfejlesztve ismét előkerül.

Eizenstein a következőképpen montírozott: az alak először egy pillanatra bukkan fel, megnevezés, jellemzés nélkül; később, de nem közvetlenül az első felvillanás után egy epizód erejéig szerepel; ezután már feltárt anyagként lehet bánni vele, mert a néző tudja, hogyan kell értékelni a megjelenő figurát.

Az emberi tapasztalat sokszínű és változékony.

Eizenstein montázsmódszere a szovjet filmművészek rövid, de tehetségben bővelkedő kísérleteiből nőtt ki. A régi orosz filmek elveszítették értelmüket a néző számára, mert megváltoztak a körülmények, megváltozott a néző, megváltozott a viszonya ahhoz, amit lát.

Larisza Rejszner mesélte egyszer, hogyan nézték Afganisztánban az amerikai filmeket. A vetítést mesélő kommentálta. A szöveg a zongorakíséretet helyettesítette. A kommentátor ilyeneket mondott: íme, itt vannak az európaiak, csupa nevetséges és rossz ember; az asszonyok megcsalják férjüket, a férfiaknak csak a pénzen jár az eszük, mint hűtlen barátok.

[*] Részlet a szerző 1973-ban megjelent *Eizenstein* című kötetéből (Progressz-Gondolat, Moszkva-Budapest, 1977, 170-177.).

Pergett a film, melyet a hang, a hozzáfűzött szöveg ily módon átértelmezett, átmontírozott, újramontírozott.

Az amerikai filmeket, melyeket annak idején kaptunk, jelentéktelen mértékben vágtunk csak át, de ügyesen és vidáman. Egyet-mást kivágtunk, kicseréltünk néhány feliratot, mert a mi nézőközönségünk másképp érzett, mint az amerikai.

Láttam néhány Shakespeare-előadást Oszétiában. A *Lear király* nagy sikert aratott: megsértenek benne egy öregembert. Az *Othello* óriási sikert aratott: egy nagy hadvezért ér sérelem benne, aki rossz környezetbe került, nem értette Velence életét, egyszerűbben és becsületesebben gondolkodott, és nem fogta fel az árulást. Osztrovszkij *Vihar*ja a legcsekélyebb érdeklődést se keltette, megbukott; a nézők szemében Kabanyiha lett a főhős: az asszony mindent tudott, ha hallgattak volna rá, Katyerina nem csalta volna meg a férjét, és nem pusztul el. A *Hamlet*nek Indiában nem volt sikere, mert ott azt tartják, hogy a fivér közelebbi rokon a férjnél, a fivér a legdrágább ember a földön. Hamlet pedig megöli Laertest. Ophelia nem maradhat Hamlet társa, bosszút kell állni rajta. Laesternek igaza van: megölték az apját, és elcsábították a húgát. Ezért ő lett a főhős. A darab jelentése átalakult.

A montázs mindenekelőtt a mű értelmének kiemelése.

A béka elsősorban azt látja, amire a táplálkozásához szüksége van, vagyis mindenféle apró tárgyak mozgását maga körül, olyan távolságban, amilyet egyetlen ugrással le tud küzdeni.

Voltak kis gyerekeim. Akármilyen mélyen aludtam is, ha valamelyikük felsírt, felébredtem, és minden alkalommal azt láttam, hogy a feleségem már előbb felébredt. Olyan utcában laktunk akkoriban, melyen teherautók és súlyos igáslovak közlekedtek, abban az időben az utcák kockakővel voltak kirakva, a kocsik kerekét pedig vasabroncs védte.

Az ember montázsszerűen látja a világot, vagyis azt emeljük ki a világból, amire szükségünk van, azt, amire rá vagyunk hangolva. A többi háttérbe szorul. Természetesen látjuk az utcát, különben autó alá kerülnénk, vagy nekimennénk a járókelőknek. De az utca a megismerés egy másik síkján helyezkedik el. A róla szerzett benyomások véletlen okokból vagy akarati erőfeszítés hatására élesebbé válhatnak, ilyenkor az utca életének mozzanatait premier plánban, közelről látva érzékeljük.

Így kormányozzuk önmagunkat az élet megszakítatlan folytonosságában. A festészetben, építészetben, a színházban, irodalomban a néző vagy olvasó figyelmét kell kormányozni. Ugyanezt kell tenni a moziban is.

A művészet világa a való világ képére és hasonlatosságára van teremtve, de úgy viszonyul hozzá, mint matematika a fizikához.

A filmmontázs elmélete is fokozatosan alakult ki. Nálunk Szovjet-Oroszországban született meg, noha a vágást és ragasztást Amerikában már előttünk is használták. Már szó volt róla, hogy a tárgyak egymást váltó bemutatását Griffith is alkalmazta az üldözéses jelenetekben. Látni kellett azt is, aki menekül, és azt is, aki üldözi; vagy be kellett mutatni a hőst, aki halálos veszedelembe került, és a segítséget is, mely valahol késlekedik. Ez bizonyos feszültséget hozott létre.

A montázs a Szovjetunióban a vágók tapasztalata nyomán fejlődött tovább. A Vasziljev testvérek, a *Csapajev* alkotói filmgyári dolgozók, filmipari munkások voltak, olyan emberek, akik nem számítottak alkotó munkatársaknak. Változatos életű, sokat látott, művelt emberek voltak. A vágóasztal mellett dolgoztak, és tevékenykedtek a szakszervezetben is. Filmgyári emberek voltak. A tulajdon kezükkel végigtapogatták az egész külföldi és orosz film-

művészetet. Betéve ismerték Eizenstein minden képkockáját. Szerették őt, mint idősebb barátjukat. Ezért tudták megalkotni a *Csapajev*et, ezért tudták alávetni a montázst a dramaturgiának, oly módon, hogy önálló gondolati megoldású epizódokra bontották a cselekményt. Eizenstein szerencsés tanítványai voltak.

Maga Szergej Mihajlovics más úton járt. Úgy haladt előre, mint aki mély hóban tapos utat. Otthagyta a színházat, ahol megteremtette az attrakciós montázst. Készített egy kurta kis filmszalagot a parodisztikus drámai előadáshoz, és ebben megismételte az üldözéses jelenetek filmtrükkjeit. Hasonlóképpen tett Kulesov is, akinek első, *Mister West különös kalandjai a bolsevikok országában* című filmje arról szól, hogy egy jenki, cowboy szolgája kíséretében megérkezik Moszkvába, nem ért semmit, és az amerikai filmkomédiák fordulatai szerint viselkedik.

A legnagyobb alkotói sikerek nemegyszer az utánzás, az idegen struktúrák elsajátítása, szerkezetük átalakítása révén jönnek létre.

A kitűnő magyar teoretikus, Balázs Béla írt egy cikket a *Patyomkin páncélos*ról. Kiemelte benne Tissze munkáját, s ebben tökéletesen igaza volt. Eduard Tissze Eizenstein szerzőtársa, ő a rendező szeme. Sok rendezőnk - Kalatozov, Uruszevszkij, Iljenko - operatőrként kezdte. Mások előbb festők, szobrászok, olykor színészek, mérnökök voltak. Eizenstein előbb építész, teoretikus és művészettörténész volt.

Eizenstein cikkben válaszolt Balázs Béla írására. A cikk címe: *Béla megfeledkezik az ollóról.* Ez az elméleti jelentőségű cikk arról szól, mi a film specifikuma.

Eizenstein cikke heves hangulatú. A film jövőjéről vitatkozik. S a jövőt Eizenstein másképp látta.

Íme, mit mond Eizenstein:

„Amerika a montázst mint új lételemet, új lehetőséget nem értette meg.

Amerika eleme a becsületes elbeszélő módszer, nem ‘építi ki’ a maga *montázs jellegű ‘képiségét’,* hanem becsületesen megmutatja, mi *történik.*”

Eizenstein arról beszél, hogy a film most lép be fejlődése „második *irodalmi periódusába*”. Ez a fázis: közeledés a *nyelv* szimbolikájához. A beszéd szimbolikájához. A beszédéhez, mely szimbolikus (vagyis nem szó szerinti) jelentést, „jelképességet” kölcsönöz a tökéletesen konkrét anyagi megnevezésnek, „a szó szerinti értelmezéstől független, *kontextusban* történő *összekapcsolódás,* vagyis megint csak egyfajta *montázs* révén”.

Vizsgáljuk meg a filmet! A film képkockákból áll, ezek pedig fényképek. A kutya ezeken egy konkrét kutya, a tehén konkrét tehén, egy bizonyos meghatározott tehén.

Az irodalomban a szót jelzőkkel, leírással tesszük konkrétabbá, vagyis az általánostól haladunk az egyes felé.

A filmen egyedi dolgokat mutatunk, és úgy képezünk az egyediből általánosat, hogy beépítjük a montázsegységbe.

A filmen az ábrázolás egyediségét kell leküzdenünk.

Az irodalomban a jelentés általánosságát kell leküzdeni. Ezért az, amit - egyfelől - irodalmi képnek, másfelől amit a filmben montázsnak - konkrét szembeállításnak - neveznek, két merőben különböző jelenség.

A film lényegét tekintve ellentétes az irodalommal, és az irodalmi formák átvitele a filmbe voltaképpen az új formák építése.

Úgy vélem, Eizenstein mást és többet tett, mint amit önmagáról állít.

Szergej Mihajlovics következő cikke válasz Kulesov egy cikkére. A címe: *A kép mögött*, és 1929-ben jelent meg. Ebben az írásban a *Patyomkin* alkotója megtagadja Kulesovot. A későbbiekben majd annál magasabbra fogja értékelni őt.

Szergej Mihajlovics eleinte elutasította Vertov munkáit is, olyan vonásokkal ruházta fel őket, amelyek Vertovnak nem filmjeire, hanem elméletére voltak jellemzőek. Vertov elmélete tagadta a művészetet általában. Eizenstein Vertovval vitatkozva a *Sztrájk* ürügyén kimondja, hogy a *Sztrájk*ban a legfontosabb nem a művészet tagadása, hanem az új művészet. Kimutatta, hogy az új művészet felhasználja a dokumentumfilm némely elvét.

Az orosz irodalom Belinszkij korában Turgenyev följegyzéseivel kezdődött. Dosztojevszkij pedig a *Feljegyzések a holtak házából* című regényében (melynek műfaját maga határozta így meg) régi fogásokkal él: ilyen a „talált" kézirat, melyet a „holtak házának" egykori lakója írt, a dokumentális jelleg, a dokumentumszerűség hangsúlyozása. Az újabb kiadásban már valóságos bírói hibákról írt, vagyis pontosan dokumentált.

1929-ben Eizenstein olyasmit állít, amit korábban tagadott. Elfogadja Vertov álláspontját, de új tartalommal tölti meg. Vertov, aki tagadta a színészi játék létjogosultságát, apró montázsdarabkákból állította össze a cselekményt. Eizenstein jellegzetes típusokkal dolgozik, és e figurákkal, valamint a snittek szembeállításával újfajta játékot hoz létre, melyet „átmenet nélküli" játéknak nevez. E játékmód elemzése során azonban felhasználja a keleti, konkrétan a japán színház tapasztalatait is.

Adva van tehát egyfelől a dokumentális filmanyag felhasználása, másfelől más népek évszázados színházi kultúrájában gyökerező tradícióinak felhasználása.

A legfontosabb kérdésben Eizensteinnek igaza van. Már amikor a fényképész felállítja gépét, és meghatározza a képkivágást, már az is - jó vagy rossz - művészi tett, megnyilvánul benne a művész szándéka, vezethet ugyan igen gyatra eredményre is, mégsem a természettel van már dolgunk a maga eredeti és megszakítás nélküli formájában.

Eizenstein ezt már a *Patyomkin páncélos* és a *Régi és új* tapasztalatai alapján mondotta.

A montázs fogalmának elemzését Eizenstein különféle cikkeiben az teszi nehézzé, hogy a „montázs" szón különböző időpontokban mást és mást kell érteni.

Az attrakciós montázs című cikk címében a szavak egyetlen terminusban egyesülnek.

A szerző azt a megjegyzést fűzi hozzá, hogy ezt a terminust „először használja".

Az írásban a *„montázs"* szó emelődött ki. Az „attrakció" szó az emóció[+] fogalmát helyettesíti benne. A továbbiakban a montázs a cselekvésekkel vagy a plasztikus eszközökkel kifejezett fogalmakkal kapcsolódik össze.

A helyzet vagy szó komikus formában megvalósult, és nyomban le is zárult. Minden attrakciónak megvolt a maga belsőleg megoldott parodikus értelmű montázsa. Így például a hősnő egyszerre három férfival kötött házasságot, és a szertartást egy molla végezte. A paródiát az jelentette, hogy a bonyodalom moszkvai és köznapin életszerű volt, a megoldás

[+] emóció = erős érzelem *(A szerk.)*

viszont egy másik egyház szertartását parodizálta. Itt egy egész sor szót helyettesít a gesztus. Minden attrakció ellentmondott a következőknek, legalábbis ütközött vele.

Ily módon ezekben az attrakciókban érvényre jutott: *a)* a parodikus jelleg, vagyis egyfajta belső ellentmondás, *b)* eme ellentmondás fölfedésének váratlansága.

Eizenstein a „gépkocsi montírozásából", összeszereléséből eredeztette a „montázs" szót, csakhogy a szerelés során nem szabad összekeverni a darabokat, és szem elől téveszteni a gép jellegét. Ez a célszerűség „montázsa". Más a helyzet az attrakciós montázs esetében.

Ennek célja megtörni a drámai mű cselekményes felépítését, és a részlet belsejére irányítani a figyelmet.

Mint tudjuk, a művészet bizonyos jelenségei véget érnek, vagy éppen hogy megújulnak szomszédjuk megújító hatásától.

Eizenstein montázsa parodizálta Kulesov montázsmódszerét, és tagadta Vertovét, aki a film-híradónál kezdte. A felfogások összeolvadása még hátra volt.

(Soproni András fordítása)

André Bazin: A filmnyelv fejlődése*

1928-ban a némafilm fejlődésének tetőpontján állt. Azoknak a kétségbeesése, akik kénytelenek voltak a képek e tökéletes birodalmának széthullását végignézni, ha utólag nem is igazolódott, teljesen érthető volt. Az akkori esztétikai felfogás jegyében ugyanis a filmművészetet elválaszthatatlannak hitték a csend „finom feszélyezettségétől", s attól féltek, hogy ezt a hangosfilm realizmusa csak értelmetlen zűrzavarrá változtatja át.

Ma azonban, amikor a hang alkalmazása már kellőképp bebizonyította, hogy nem a film Ószövetségének megdöntésére, hanem annak beteljesítésére jött világra, itt volna az ideje, hogy megkérdezzük, vajon az 1928-30-as évek valóban egy új filmművészet megszületését jelentik-e? A képszerkesztés szempontjából vizsgálva a kérdést, kiderül, hogy a néma- és hangosfilm története között egyáltalán nincs olyan nagy szakadék, amint ezt az első pillanatban gondolni lehetne. Ezzel szemben bizonyos rokon vonásokat fedezhetünk fel az 1925-ös és az 1935-ös évek, különösen pedig az 1940 és 1950 közötti évtized egyes rendezőinek, így például Erich von Stroheim és Jean Renoir vagy Orson Welles, Carl Theodor Dreyer és Robert Bresson munkássága között. Az ilyen, többé-kevésbé nyilvánvaló rokonságok mindenekelőtt azt bizonyítják, hogy nem lesz nehéz hidat vernünk az 1930-as évek szakadéka fölé, s hogy a némafilm egyes értékes vonásai a hangosfilmben is tovább-élnek, még inkább pedig azt, hogy nem annyira a „némá"-t és a „hangos"-t kell egymással szembeállítanunk, hanem az egyikben is, a másikban is a filmi kifejezésmód alapvetően eltérő felfogásait és a stílusváltozásokat.

Nem feledkezve meg arról, hogy a jelen tanulmány terjedelme bizonyos kritikai relativitásra kényszerít, és hogy a következő felosztás inkább csak a munkahipotézis, mint az objektív valóság igényével léphet fel, a film 1920 és 1940 közötti történetében két nagy; egymással ellentétes irányt különböztetünk meg: az egyikbe azokat a rendezőket sorolhatjuk, akik a képben hisznek, a másikba pedig azokat, akik a valóságban.

Képen nagy általánosítással értem mindazt, amit a bemutatott dologhoz hozzá lehet tenni, hogy az a vászon már mint *ábrázolás* jelenjen meg. Ez a hozzáadás sokféle lehet, valamennyi megnyilvánulását azonban két csoportra vezethetjük vissza, az egyik lényegében véve a kép plasztikája, a másik pedig a montázs különböző formáinak csoportja (ami nem más, mint a képek időrendi szervezése). Plasztikán a díszlet, illetve a környezet stílusát, a maszkírozás módját értjük, bizonyos mértékig azonban a játék stílusa is idetartozik, továbbá természetesen a világítás és a képszerkesztést befejező vágás is. Ami köztudomásúan főleg a Griffith remekműveiben megszületett montázst illeti, erről André Malraux azt írja *A film lélektaná*ban, hogy ez tette művészetté a filmet, ez különbözteti meg az egyszerű mozgóképtől, egyszóval ez teremtette meg a film *nyelvét.*

A montázs alkalmazása „láthatatlan" is lehet, az esetek többségében ezt tapasztalhatjuk a háború előtti klasszikus amerikai filmeknél. A kép felparcellázásának csak az a célja, hogy az eseményt a jelenet materiális vagy dramaturgiai sorrendjének megfelelően elemezze. Ezt az elemzést épp a megfelelő sorrend miatt nem érzékeli a néző, ugyanis magától értetődően elfogadja a rendező szempontjait, mert azok vagy a cselekmény helyének rendje, vagy pedig a drámai hangsúly eltolódásán alapulnak.

* A három ötvenes években készült cikk összevonásából született írást a szerző esszéiből és tanulmányaiból válogató *Mi a film?* című magyar kiadás nyomán idézzük (válogatta és szerkesztette: Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1995, 24-43.). A magyar kiadáshoz kapcsolódó szerkesztői jegyzeteket, valamint az eredeti filmcímeket elhagytuk.

A „láthatatlan” vágás semlegessége azonban még nem használja fel a montázs alkalmazásának valamennyi lehetőségét. A montázsnak ugyanis háromféle lehetősége van, ezek, a közismert nevűeket használva, a következők: a párhuzamos montázs, a metrikus montázs és az intellektuális montázs. A párhuzamos montázst Griffith két, térben egymástól távol eső, egyidejű jelenet ábrázolása teremtette meg; ez abból áll, hogy két jelenet képei felváltva követik egymást. *A száguldó kerék*ben Abel Gance egy mozdony állandó gyorsulásának illúzióját a gyorsaságot közvetlenül kifejező képek mellőzésével kelti fel (elvégre a kerék egy helyben is mozoghat), amit az egyre rövidebb és rövidebb képek halmozásával tud elérni. Ez a metrikus montázs. Az Eizenstein által feltalált és nem egykönnyen leírható intellektuális montázst pedig nagy vonalakban úgy határozhatnánk meg, hogy az a kép mondanivalóját egy olyan másik kép segítségével erősíti meg, mely nem szükségképp függ össze az első képen ábrázolt eseménnyel; ilyen például a *Régi és új*ban az a megoldás, hogy az üzekedő bika képére egy tűzijáték képe következik. Az intellektuális montázst azonban ilyen szélsőséges formában még a feltalálója is csak ritkán alkalmazta. Elvileg igen közel állnak hozzá az ellipszis, azaz a képkihagyás, a hasonlat és a metafora gyakrabban használt eljárásai is, amilyen például a székre dobott harisnya vagy a kifutó tej (H.-G. Clouzot: *Bűnös vagy áldozat?*). A három eljárást természetesen kombinálni is szokták.

Valamennyi változat esetében könnyű felismerni a montázs definícióját is megadó közös vonást: egy olyan jelentés megteremtéséről van szó, amelyet a kép objektíve nem tartalmaz, és amelyet csak a képek egymáshoz való viszonyából lehet megérteni. Kulesov híres kísérlete egyébként tökéletesen megvilágítja a montázs lényegét; filmre vette Mozzsukin mosolyát, s e mosoly természete ugyanazon a képen mindig annak megfelelően változott, hogy milyen más kép előzte meg.

Kulesov, Eizenstein vagy Gance montázsai sohasem magát az eseményt mutatták meg, hanem csak utaltak rá. Legtöbb elemüket kétségtelenül abból a valóságból merítették, melyet egyébként ábrázolni akartak, a film jelentésének végső kicsengése azonban inkább ezeknek az elemeknek elrendezésén, mint objektív tartalmukon fordult meg. Az elbeszélés anyaga tehát a kép egyedi valóságtartalmától függetlenül, elsősorban ezeknek az elemeknek az elrendezéséből születik meg (a mosolygó Mozzsukin + halott gyermek = részvét), más szóval egy olyan absztrakt eredmény, melynek egyetlen konkrét eleme sem hordozza magában a kezdeti mozzanatokat. Ezen az alapon a következő képtársítást is el lehet képzelni: fiatal leányok + virágzó almafák = reménység. Végtelen sok ilyen kombinációt lehet alkotni. Valamennyinek közös vonása azonban, hogy a mondanivalót metafora vagy képzettársítás segítségével idézi fel. Így a tulajdonképpeni forgatókönyv, vagyis a történet végleges szóbeli megfogalmazása és a nyers kép közé egy kiegészítő közvetítő állomás, egy esztétikai „transzformátor” iktatódik be. Az esztétikai értelemben vett *jelentés* nincs benne magában a képben, ez csak árnyéka annak a jelentésnek, amit teljes egészében a montázs juttat el a néző tudatába.

Foglaljuk össze az elmondottakat. A kép plasztikus tartalmával éppúgy, mint a montázs erőforrásaival a filmművészet az ábrázolt eseménysorozat interpretációjára alkalmas kifejezőeszközök egész fegyvertára felett rendelkezik ahhoz, hogy az ábrázolt esemény értelmezését közvetítse a nézőnek. A némafilm utolsó éveiben ezt a fegyvertárat már szinte teljesnek lehetett tekinteni. A szovjet film a montázs elméletének és gyakorlatának végső következtetéseit vonta le, a német iskola pedig a kép plasztikájának (díszlet, világítás) valamennyi lehetőségét kimerítette. A Szovjetunió és Németország mellett természetesen egyéb országokról sem szabad elfeledkeznünk, de akár Franciaországról, akár Svédországról vagy az Egyesült Államokról legyen szó, a film nyelvének mindenütt megvolt az a lehetősége, hogy el tudta mondani azt, amit mondani akart. Ha a filmművészet lényege abban áll, amit a

kép plasztikája és a montázs tehet hozzá a közvetlenül adott valósághoz, akkor a némafilm művészetét a maga nemében tökéletes művészetnek nevezhetjük. Mellette a hang már legfeljebb csak alárendelt, kiegészítő szerepet játszhatott, mintegy a vizuális kép ellenpontjaként. A filmművészet így kínálkozó gazdagodása azonban a legjobb esetben is csak csekély lehetett, s már eleve félő volt, hogy alig nyom majd valamit a latban a járulékos valóság ama tehertétele mellett, amit az akkor bevezetett hang jelentett.

*

Az előbbiekben a kép és a montázs kifejezőerejét tartottuk a filmművészet lényegének. Néhány rendező, így Erich von Stroheim, F. M. Murnau vagy R. Flaherty a némafilm korszaka után azonban épp ezt az általánosan elfogadott megállapítást kezdi, ha nem is bevallottan, de mégis nagymértékben vitássá tenni. A montázs ugyanis gyakorlatilag szinte semmilyen szerepet sem játszik filmjeikben, s ha igen, ez a szerep teljesen negatív, és csak a dúsgazdag valóság lehetőségeinek kikerülhetetlen elhatárolására szolgál. A kamera nem láthat meg egyszerre mindent, de amit meg akar látni, abból semmit sem akar elveszíteni. Flahertynél, amikor a fókát vadászó Nanukot fényképezi, Nanuk és az állat közötti viszonyt, a várakozást, a kép szubsztanciáját, igazi tárgyát maga a vadászat időtartama teszi ki. A filmben tehát ez az epizód csak egyetlenegy beállításra szorítkozik. De vajon ez a megoldás nem sokkal inkább magával ragadó-e, mint akármilyen „intellektuális montázs”?

Murnaut viszont kevésbé érdekli az idő, ő a drámai tér valósága felé fordul. A montázs sem a *Nosferatu*ban, sem a *Virradat*ban nem játszik döntő szerepet. Azt hihetnénk viszont, hogy a kép plasztikáját annak expresszív erejére építve használja fel, ez azonban elsietett megállapítás lenne. Murnau képeinek kompozíciója ugyanis egyáltalán nem festői, semmit sem ad hozzá a valósághoz, nem is torzítja azt, épp ellenkezőleg, a valóság mély struktúrájának elemzése, az eredendően létező kapcsolatok megragadására törekszik, és ezeket teszi meg a dráma lényeges elemeivé. Így például amikor a *Tabu*ban egy nagy hajó tűnik fel a vászon bal oldalán, ez teljes mértékben a Végzet szerepét veszi fel, mégpedig úgy, hogy egy pillanatra sem töri meg a film következetesen végigvitt és teljes egészében természetes környezetében megvalósított realizmusát.

A kép kifejező értékének hangsúlyozásától és a montázs bűvészmutatványaitól azonban kétségtelenül Stroheim távolodott el a legmesszebbre. Nála a valóság úgy vall saját magáról, mint amikor a gyanúsított a fáradtságot nem ismerő vizsgálóbíró keresztkérdéseire felel. Rendezői elve a lehető legegyszerűbb: közelről és kíméletlen szemmel nézi a világot, és menthetetlenül leleplezi rútságát, kegyetlenségét. Végső fokon akár egyetlenegy, tetszés szerinti hosszúságú és szélességű képből álló Stroheim-filmet is könnyen el lehetne képzelni.

Az elmondottak nem csak az említett három rendezőt jellemzik. Egészen bizonyosan másoknál is találkozunk a kép kifejező értékének és a montázsnak a háttérbe szorításával. Még Griffithnél is. Ezek a példák talán mégis elegendőek annak a megmutatására, hogy már a némafilm virágkorában is volt olyan film, mely teljes mértékben ellentétét jelentette annak, amit par excellance[+] filmművészetnek szokás tekinteni, és hogy már olyan nyelvről is beszélhetünk, melynek jelentéstani és mondattani egysége nem a „kép”, és amelyben a beállításnak sem az a szerepe, hogy valamit *hozzáadjon* a valósághoz, hanem az, hogy valamit *felfedezzen* benne. Az ilyen törekvések számára a némafilm nem is lehetett tökéletes megoldás, mert a valóságot csak annak egyik lényeges eleme nélkül tudta ábrázolni. Az olyan

[+] par excellance = kiváltképpen *(A szerk.)*

filmek, mint Stroheim *Gyilkos aranya* vagy Dreyer *Jeanne d'Arc*ja, virtuálisan[++] már tulajdonképpen hangosfilmnek számítanak. Ha azonban a montázst és a kép plasztikus szerkezetét nem tekintjük a filmnyelv lényeges tartozékának, akkor a hang megjelenése sem látszik többé a hetedik művészet két egymástól gyökeresen különböző jelenségre szétválasztható határvonalának. Egy bizonyosfajta filmművészet valóban halottnak hiheti magát a hangosfilm megjelenésével, ez azonban egyáltalán nem „a" filmművészet volt; az igazi törés egészen más ponton történt, s ez a szakadék a filmnyelv történetének további harmincöt esztendeje alatt is állandóan megmaradt, sőt, tovább mélyült.

*

Miután sikerült a némafilm esztétikai egységét kétségessé tennünk, és miután fejlődésében két, egymással ellentétes tendenciát fedezünk fel, vizsgáljuk meg újra az utolsó húsz esztendő történetét.

1930-tól 1940-ig az egész világon és különösképp Amerikából kiindulva a filmnyelv kifejezőeszközeinek bizonyos közös vonásai kezdenek kialakulni. Hollywoodban öt vagy hat jelentős műfaj emelkedett erősen a többi fölé: az amerikai vígjáték (*Becsületből elégtelen*), a burleszk (a Marx testvérek), a bűnügyi és gengszterfilm (*Sebhelyes ember*, *A besúgó*, a *Szökevény vagyok*), a pszichológiai és a társadalmi dráma (*Mellékutca*, *Jezabel*), a fantasztikus és rémfilm (*Ördög az emberben*, *A láthatatlan ember*, *Frankenstein*), a vadnyugati film, a „western" (*Hatosfogat*), továbbá a táncos revüfilm (Fred Astaire és Ginger Rogers, a *Ziegfeld Follies*). A második helyet ebben az időben kétségtelenül a francia film foglalja el, fölényét leginkább a nem egészen szabatosan fekete realizmusnak vagy költői realizmusnak nevezhető irányzat mutatja, amelynek négy legnagyobb rendezője Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné és Julien Duvivier volt. Miután nincs szándékukban minden jó filmet felsorolni, semmi értelme sincs annak, hogy a szovjet, az angol, a német és az olasz filmnél is elidőzzünk, ezek ugyanis a szóban forgó időszakban sokkal jelentéktelenebbek, mint majd a következő tíz évben lesznek. A francia és az amerikai filmgyártás vizsgálata mindenesetre önmagában is elegendő annak megállapítására, hogy a háború előtti hangosfilm már érett és kiegyensúlyozott művészetnek tekinthető.

Ami először is a tartalmi kérdéseket illeti, ekkor jelennek meg azok a határozott szabályokon alapuló nagy műfajok, melyek nemzetközi viszonylatban is széles tömegeket tudtak megmozgatni, s emellett a művelt elitet is érdekelték, feltéve, ha nem tartozott eleve a film ellenségei közé.

Ami pedig a formát illeti, ebben az időben alakulnak ki a fényképezés és a képalkotás tökéletesen tiszta és a mondanivaló teljes értékű visszaadására alkalmas formái, továbbá a kép és a hang teljes összebékülése is megvalósult. Ha ma újra megnézzük például William Wyler *Jezabel*jét, John Ford *Hatosfogat*át vagy Marcel Carné *Mire megvirrad*ját, az az érzésünk támad, a maga tökéletes egyensúlyát és ideális kifejezési formáját megtalált művészettel állunk szemben, ugyanakkor a drámai és társadalmi mondanivalója is bámulatba ejt bennünket, mert bár ezek talán nem mindig a film eredeti leleményei, az utóbbi mégis olyan nagyságot és művészi erőt kölcsönzött nekik, amelynek megteremtésére egyedül a hetedik művészet volt képes. Röviden, a film ma már a „klasszikus" művészet valamennyi ismérvével rendelkezik.

A háború utáni film eredetisége a meglévő évtizedhez képest elsősorban az egyes nemzeti filmgyártások előretörésében, így főképp az olasz film csodálatos kivirágzásában és a

[++] virtuális = látszólagos, nem valóságos *(A szerk.)*

hollywoodi hatástól teljesen megszabadult sajátos angol filmművészet megszületésében nyilvánul meg. Ebből joggal lehet azt a következtetést levonni, hogy az 1940-1950 közötti évek legjelentősebb eseménye valóban új vér beáramlása, egy addig fel nem fedezett terület meghódítása volt, röviden, az igazi forradalom inkább a mondanivaló, mint a forma világában tört ki, inkább az a fontos, hogy *mit* mond a film a világnak, nem pedig az, *ahogyan* mondja. Vajon a neorealizmus nem jelentett-e előbb inkább csak egy bizonyosfajta humanizmust, és csak azután vált rendezői stílussá? És ennek a stílusnak nem épp az-e a lényege, hogy mintegy észrevétlenné válik a valóság jelenségei előtt?

Nekünk sincs szándékunkban az, hogy a tartalom rovására a forma valamilyen elsőbbségét hangsúlyozzuk. A „l'art pour l'art"[+++] a film világában is eretnekségnek számít, talán még jobban, mint bárhol másutt. Az új téma azonban új formát követel. Ha tehát tudjuk azt, hogy a film hogyan mondja el mondanivalóját, talán azt is jobban megértjük, hogy mit akar mondani.

1938-39 táján a hangosfilm - főképp Franciaországban és Amerikában - bizonyos klasszikus tökéletesség magaslatára jutott el. Ezt egyrészt a megelőző tíz évben kialakított vagy a némafilmtől öröklött drámai műfajok érettsége, másrészt pedig a technikai fejlődés megszilárdulása alapozta meg. Az 1930-as évek ezt a hangos és a színes filmszalagok feltalálásával egészítették ki. A stúdiók technikája természetesen továbbra is állandóan tökéletesedett, ami azonban csak részletmegoldásokat jelentett, mert egyikük sem hordozta magában a rendezés gyökeresen új lehetőségeit. Ez a helyzet 1940 óta a filmszalag érzékenységének állandó növekedése folytán legfeljebb csak a fényképezés vonatkozásában változott. A színes film teljesen felkavarta a kép valőrjének egyensúlyát, az ultraérzékeny emulziók[#] ugyanis a rajz módosításait is lehetővé tették. Azzal, hogy a stúdiófelvételeket sokkal zártabb diafragmával[##] lehetett készíteni, az operatőr ellensúlyozni tudta a háttér vonalainak addig szinte elkerülhetetlen elmosódottságát. A képmező mélységének kihasználására azonban már régebbről is találunk példákat, így többek között Jean Renoirnál, a külső felvételeknél ez sohasem ütközött nehézségbe, sőt, némi boszorkánykodással a stúdiókban is meg lehetett ezt csinálni. Csak épp akarni kellett. Tulajdonképpen nem is technikai problémáról volt szó - bár ennek megoldása aztán nagy könnyebbséget jelentett -, hanem inkább egy új stílus kereséséről. Erre még visszatérünk. A színes film elterjedésével, a mikrofotográfia lehetőségeinek ismertetésével és a daru általános műtermi felhasználásával a filmtechnika minden 1930 óta létrehozott eredménye kellőképp a filmművészet rendelkezésére állt.

Miután így a technikai megoldások keresésének kora befejezettnek látszott, a filmnyelv fejlődésének lehetőségeit már csak a témák revíziójában és a kifejezésükhöz szükséges stílusok megteremtésének útján lehetett keresni. 1939-ben a hangosfilm elérte azt, amit a geográfusok egy folyó egyensúlyi állapotának szoktak nevezni, vagyis befutotta azt az ideális matematikai görbét, amely a megfelelő erózió eredményeképp szokott létrejönni. Az egyensúlyi állapotba eljutott folyó így most már csendesen, minden erőfeszítés nélkül folytatja útját a forrástól a torkolatig, és nem vájja mélyebbre medrét. De az is megtörténhet, hogy valamilyen geológiai mozgás jő közbe, ez módosítja a forrás helyzetét, s az újonnan feltörő víz lehatol a föld alatti üregekbe, és ott dolgozni kezd. Az is előfordulhat, hogy a talaj mésztartalmú, ilyenkor azután egészen új, bonyolult, mozgalmas, a felszín felől szinte

[+++] l'art pour l'art = öncélú művészet (a művészet a művészetért) *(A szerk.)*

[#] emulzió = a filmszalag fényérzékeny rétege *(A szerk.)*

[##] diafragma = fényrekesz *(A szerk.)*

láthatatlan geológiai állapot kezd kialakulni, van úgy, hogy szinte lehetetlen nyomon követni a víz útját. (...)

(Baróti Dezső fordítása)

Andrej Tarkovszkij: A megragadott idő (részlet)*

(...) Mi is tulajdonképpen a film, milyen a specifikuma, ahogy én elképzelem, és ahogy én ebből kiindulva elképzelem a filmet, lehetőségeit, eszközeit és kifejezési formáit - nemcsak formai tekintetben, hanem, ha úgy tetszik, erkölcsi vonatkozásban?

Mind a mai napig nem tudjuk elfelejteni azt a zseniális filmet, amelyet még a múlt században mutattak be, azt a filmet, amellyel tulajdonképpen minden kezdődött - *A vonat érkezésé*t. Lumière közismert filmjének felvételét az tette lehetővé, hogy feltalálták a felvevőgépet, a filmszalagot és a vetítőgépet. Ebben a látványosságban, amely mindössze fél percig tartott, egy pályaudvar peronjának napsütötte része látható, sétáló urak és hölgyek és a filmkocka mélyéből egyenesen a felvevőgép felé közeledő vonat. Abban a mértékben, ahogy a vonat közeledett, a nézőtéren kitört a pánik: az emberek felugrottak és elmenekültek. Azt hiszem, hogy ebben a pillanatban megszületett a filmművészet. Nemcsak a filmtechnika, és nemcsak a világ reprodukálásának új módja született meg. Nem. Új esztétikai elv született.

Nevezetesen az az elv, hogy a művészet és a kultúra történetében az ember először találta meg az *idő rögzítésének* közvetlen módszerét. S egyidejűleg annak a lehetőségét, hogy ezt az időt annyiszor idézze fel a vásznon, ahányszor csak akarja, hogy megismételje, visszatérjen hozzá. A *valóságos idő* matricája az ember birtokába került. A meglátott és rögzített idő fémdobozokban megőrizhető lett hosszú időre (elméletileg - örökre).

Az első Lumière-filmek ebben az értelemben hordozták magukban az esztétikai elv zsenialitását. A filmművészet azután rögtön álművészeti utakra tért, amelyet rákényszerítettek, olyan útra, amely a kispolgári haszon és előnyösség szempontjából helyesebb volt. Két évtized alatt szinte az egész világirodalmat „megfilmesítették", és ugyanígy rengeteg színházi szüzsét is. A filmet mint a színházi látványosság egyszerű és csábító rögtönzési módját alkalmazták. A film ekkor tévúton járt, és számot kell vetnünk magunkban azzal, hogy ennek a szomorú gyümölcseit aratjuk ma is. Nem is említem az illusztrativitás hibáját: a legnagyobb baj az volt, hogy lemondtak a film legértékesebb lehetőségének művészi felhasználásáról - a valóságos idő rögzítésének lehetőségéről.

Milyen formában rögzít a film? Én ezt a formát *tényszerűnek* nevezném. Tényként szerepelhet maga az esemény, az emberi mozgás, és bármely valóságos tárgy, sőt ez a tárgy is megjelenhet a maga mozdulatlanságában és változatlanságában (amennyiben ez a mozdulatlanság a valóságosan múló időben létezik).

Itt kell szerintem a filmművészet specifikumának gyökerét keresni. Az összes többi művészet közül a filmhez viszonylag a legközelebb a zene áll: a zenében az idő problémája éppúgy alapvető, mint a filmben. De ott ez a probléma egészen másképp oldódik meg: a zene életanyaga saját teljes eltűnésének határán van. A film ereje viszont éppen abban rejlik, hogy az időt valóságos és elszakíthatatlan kapocs fűzi magához a valóság anyagához, amely bennünket minden nap és minden órában körülvesz.

A maga tényszerű formáiban és megnyilvánulásaiban rögzített idő - íme, ebben rejlik számomra a film és a filmművészet legfőbb eszméje. Ez az eszme késztet arra, hogy a film kihasználatlan lehetőségeinek gazdagságára, óriási jövőjére gondoljak. Éppen ebből kiindulva építem fel gyakorlati és elméleti munkahipotéziseimet.

---

* Az 1967-ben született írás teljes terjedelmében *A megragadott idő (Szovjet filmtanulmányok)* című kötetben olvasható (válogatta és szerkesztette: Vincze Lajos, Magvető, Budapest, 1973, 190-196.).

Miért járnak moziba az emberek? Mi vonzza őket egy sötét terembe, ahol másfél órán át árnyak játékát figyelhetik a vásznon? A szórakozást keresik? A narkotikum szükséglete? Valóban, számos országban vannak szórakoztató trösztök és konszernek, amelyek a filmet, a televíziót és a látványosság egyéb fajtáit kizsákmányolják. De nem ebből kell kiindulni, hanem a film alapvető lényegéből, amely a világ elsajátításának és megismerésének emberi szükségletével függ össze. Úgy vélem, hogy a moziba menő ember normális igyekezete arra mutat, hogy az *időért* megy oda - akár az elveszett vagy elszalasztott vagy ez ideig birtokába nem vett időért. Az ember az élettapasztalatért megy a moziba, mivel a film egyetlen más művészethez hasonlíthatóan szélesíti, gazdagítja és koncentrálja az ember tényszerű tapasztalatát, és nemcsak gazdagítja, hanem *hosszabbá*, mondjuk így, lényegesen hosszabbá teszi. Ebben rejlik a film valóságos ereje és nem a sztárokban, nem a sablonos történetekben, nem a szórakozásban. Mi a szerzői munka lényege a film esetében? Feltételesen úgy is meghatározhatjuk, mint az időből való formálást. Hasonlóan ahhoz, ahogy a szobrász vesz egy márványtömböt és mintegy önmagán belül érzékelve a majdan elkészülő alkotás vonalait, lefejt róla minden fölöslegeset, a filmművészet is az „idő tömbjéből", amely az élet tényeinek hatalmas és tagolatlan összességét foglalja magába, lefaragja és eldobja mindazt, ami nem kell, csak azt hagyva meg, ami az elkészülendő film eleme lesz, aminek a filmalkotás összetevőinek minőségében kell megvilágosodnia.

Azt mondják, hogy a film szintetikus művészet, s hogy több szomszédos művészet - mint például a dráma, próza, a színészi munka, a festészet, a zene stb. - együttműködésén alapul. Valójában kiderül, hogy ezek a művészetek a maguk „részvételével" akkorát képesek a filmművészetre ütni, hogy azonnal kibogozhatatlan, eklektikus szövevénnyé alakul vagy (a legjobb esetben) hamis harmóniává, amelyben lehetetlen felfedezni a film valóságos lelkét, mert az éppen abban a pillanatban meg is semmisül. Érdemes egyszer és mindenkorra leszögezni, hogy a filmnek nem lehet a különböző rokon művészetek alapelveinek egyszerű összeillesztése, és csak ezután lehet eldönteni azt a kérdést, hogy mi is a film szintetikus jellege. A filmi kifejezési formája nem az irodalmi gondolat és a festészeti plaszticitás összeolvasztásából keletkezik - így eklekticizmus lenne belőle, amely kifejezésmódjában vagy nem kifejező vagy fellengzős. Hasonlóképpen az idő mozgásának és megszervezésének filmbeli törvényeit nem szükséges felcserélni a színpadi idő törvényeivel.

A tény formájában megjelenő idő - újra erre emlékeztetnék. Az ideális film számomra a dokumentum (híradó), amelyben én nem a felvétel sajátos módját, hanem az élet újjáalakításának, újrateremtésének módját látom.

Egyszer magnetofonszalagra vettem egy véletlen párbeszédet. Emberek beszélgetnek, nem is sejtve, hogy beszélgetésüket felveszik. Aztán meghallgattam a felvételt, és elgondolkoztam: milyen zseniálisan van ez „felvéve" és „eljátszva"! A jellemek mozgásának logikája, az érzések, az energia - mindez milyen jól érzékelhető! Hogy szólnak a hangok, milyen nagyszerű szünetek!... Semmilyen Sztanyiszlavszkij sem helyeselné ezeket a szüneteket, Hemingway pedig a maga stilisztikájával keresettnek és naivnak tűnik e dialógus felépítéséhez képest... A filmkészítés ideális módját a következőképpen képzelem el. A szerző vesz néhány millió méter filmszalagot, amelyen egymás után, másodpercről másodpercre, napról napra és évről évre követve és rögzítve van például az ember élete születéstől a halálig, s mindebből a vágások következtében végül is két és félezer métert, azaz másfél óra filmidőt kap. (Érdekes azt is elképzelni, hogy ez a sokmillió méter különböző rendező kezében volt, és mindegyik készített belőle egy filmet - mennyire különböznének ezek egymástól.)

Noha a valóságban ez a sokmillió méter szalag nem áll a rendelkezésünkre, a munka „ideális" feltétele már nem olyan irreális, e felé lehet és ajánlatos is törekedni. Milyen értelemben? A

dolog lényege az, hogy ki kell választani és össze kell illeszteni az egymást követő tények darabjait, pontosan tudva, látva és hallva, mi az, ami köztük van, milyen folytonosság köti össze őket. Ez pedig nem más, mint a film. Ellenkező esetben könnyen az előre megadott jellemekből kiinduló, szokványos színházi dramaturgia, a meseszövésre épülő szerkesztés létrehozásának útjára lépünk. Pedig a filmnek szabadnak kell lennie a tetszőleges „időtömbből" vett tények kiválasztásában és összeillesztésében. Ezzel egyáltalán nem akarom azt mondani, hogy egy meghatározott embert kell - tőle el nem szakadva - követni. A vásznon egy ember viselkedésének logikája egészen más (úgy tűnhet, mellékes) tények és jelenségek logikájává is átmehet, a kiválasztott ember el is tűnhet a vászonról, felváltva valaki mással, ha ez szükséges ahhoz az alapgondolathoz, amely a szerzőt a tények kezelésében irányítja. Lehet például olyan filmet készíteni, amelyben egyáltalán nem lesz központi főhős, hanem mindent az emberi életszemlélet „vetülete" határoz meg.

A film bármely, időben kiterjedő ténnyel képes dolgozni, mindent ki tud választani az életből, ami csak tetszik. Ami az irodalomban csak elszigetelt lehetőség, különleges alkalom (például a „dokumentatív" bevezetők és a befejező „l'envoi"-k[+] Hemingway *A mi időnkben* című elbeszéléskötetében), az a film számára alapvető művészi törvényeinek megjelenése. Minden, ami csak tetszik! Ez a „minden, ami csak tetszik" szervetlennek tűnhet egy regény szövete, egy dráma anyaga számára, a film számára ez a legszervesebb.

Összehasonlítani az embert a végtelen környezettel, majd egybevetni az emberek végtelen sokaságával, akik mellette és tőle távol elmennek, az embert az egész világgal kapcsolatba hozni - ez a film értelme! (...)

(Könczöl Csaba fordítása)

[+] l'envoi = ajánlás *(A szerk.)*

Erdély Miklós: Montázs-éhség*

„Itt lehet látni, hogy esik az eső,
lehet látni azt is, hogy süt a nap,
csak a festészetet, azt nem lehet látni sehol."

(*Picasso egy 1908-as impresszionista kiállításáról)*

A filmművészet kétarcú. Egyrészt nem művészet, ez a látható fele, másrészt lehetne az, ez a láthatatlan arca. Korlátlan lehetőségek rejtőznek benne - szokták kijelenteni a film barátai. Mikor a lelkesedő ezeket a korlátlan lehetőségeket próbálja elképzelni, azonnal a fáradtság jelei ülnek ki arcára, elhangzott mondatát futni hagyja, ő maga visszasüllyed abba a fajta tanácstalanságba, amibe a korlátozott ember a határtalan dolgokkal szemben kényszerül.

Mégse lehet szabadulni attól a szuggesztív jóslattól, hogy a film a jövő művészete. Különösen ha figyelembe vesszük a rátapadó széles körű érdeklődést, s azt a társadalmi izgalmat, ami születését körülveszi.

A nagy reményeket táplálja, hogy az összes művészetek vívmányai a filmkészítő rendelkezésére állnak. Azonban ebben a műfaji eklekticizmusban, külön-külön minden művészeti ágat súlyos veszteségek érik. A túl művészies irodalom ugyanúgy nem válik a film előnyére, mint a túlságosan képzőművészeti beállítások vagy a kirívóan jelentős zene. Valami új, speciálisan a film műfaji következményeit hivatottak szolgálni mindezek a nagy hagyományú művészetek mint eszközök. Összetéveszthetetlen műfaji követelmény azonban a film esetében még nem alakult ki, a film megjelenített irodalommá, mozgó illusztrációvá vált. Többek között a vágás is legtöbbször csak arra szorítkozott, hogy a filmvásznon kibontakozó cselekmény érthetőségét zavaró momentumokat kiküszöbölje, következésképpen harmadrendű tevékenységgé degradálódott. Ahogy a film technikailag tökéletesedik, a realitás illúziója fokozódik. De régi esztétikai alaptörvény, hogy kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást - panoptikumba való. A hangos, színes, kinematoszkóp technika korában óvakodni kell az elharapódzó és kényelmes „panoptikum"-hatástól. Különösen akkor, mikor világszerte érezhető, hogy a filmgyártás milyen odaadóan igyekszik szolgálni a közönség züllő ízlését, hogy a bámészkodásban kivörösödött néző, érezvén korlátlan hatalmát, finnyásan és nyafkán, egyre ellenszenvesebben távozik a moziból. Szokás, hogy a filmek tanulsággal látják el a nézőközönséget, mondanivalót csempésznek a zsebébe, mint rosszul szabott konfekciós gyerekruhába kaucsuktükröt, amit aztán hazáig szorongathat a rászedett néző.

*

Mindez a csúfság feltehetően azért történt, mert a film elhanyagolta a legsajátosabb és legérzékenyebb hajtását, a montázst. A filmesztétika úgy bánik vele, mint egy félreállított, hajdan nagyra becsült munkatárssal, akit az öregség és érdemei tekintélyes, de hatáskör nélküli területre szorítanak vissza. Hogy jelenlétét igazolják, zárt vagy belső montázsra hivatkoznak. Erre vonatkozó filmesztétikai mondatok „tulajdonképpen"-nel kezdődnek és Eizenstein nevével fejeződnek be.

---

* Megjelent a *Valóság* 1966/4. számában. A tanulmány megtalálható a *F.I.L.M. (A magyar avant-garde film története és dokumentumai)* című összeállításban (szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 139-152.), valamint Erdély Miklós válogatott írásainak II. kötetében (*A filmről*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1995. 95-104.).

Nem nehéz megérteni, miért alakult így - Amerikában, ahol a kommerszfilm biztosította az állandó profitot, és a Szovjetunióban, ahol a formalizmus formális vádja megbénította a montázst. A vetített mozgókép még inkább, mint annak idején a könyvnyomtatás feltalálása, magával hozta a különböző technikájú és fajsúlyú alkotások differenciálódását a műfajon belül. A televízió minden eddigit fölülmúló méretű és jelentőségű gyors elterjedése különösen követelő igényt támaszt új, sajátos és változatos közlési formák megjelenése tekintetében. Elképzelhetetlen, hogy az „igaz művészet" a képernyőn unalmas és nagyképű múzeumlátogatások vagy elmosódó komor háttér előtt ünneplőbe öltöztetett szavalatok, vagy a semmiképpen nem televíziószerű koncertek képviselhetik. A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását. Ez eleinte nyilván bohókás hatást és visszatetszést keltene, később az új műfaj megtalálná mestereit és a közönségét. Egész rövidesen érezhető lenne áldásos visszahatása a mozikban játszott filmeken is. Némely elszáradt előítélet kiküszöböléséről van csupán szó.

Természetesnek látszott, hogy a különböző művészeti ágakban régóta lappangó vagy áttételesen működő montázs a filmben majd magára talál. Elvárhattuk, hogy tekintélyes műfaji elődeinek sokrétű tapasztalatait fölhasználja és szabadon kibontakoztatja. Meglepő módon ennek épp a fordítottja történt.

Konkrét zenét hallgatva - amely nem egyéb, mint zörej-montázs - fellép az az érzésünk, hogy bár ez így önmagában kevéssé élvezhető, de léte feltétlenül indokolt. Kísérleti regényeket olvasva gyakran unatkozunk, de feltűnik, hogy kapcsolódási technikája, bonyolítási módszere nagyon szellemes, használható lenne, de nem tudni mire. Az újabb nyugati kiállítások tárgymontázsaiban megnyilatkozó szellemi erő sem tud kibontakozni a kiállítási teremben, csak mint megbotránkoztatás.

Mintha az összes hagyományos művészet régi pompájából kivetkőzve, hajlamos lenne felkínálni magát a barbár hódítónak, a filmnek. A hódító, önmaga iránti bárgyú elégedettségében az ajánlatokat lustán fogadja, durva kézzel nyúl a felkínált kincsek után, a legerősebb és legközvetlenebb hatásra törekszik, de elmulasztja megteremteni azt a termékeny zavart, amit minden remekmű elkerülhetetlenül kivált.

Egyrészről tehát az összes művészet a film hatalmas jelenlétének hatására mintha omladozni kezdene, szétesne alkotóelemeire, hogy részt vehessen az új filmművészet együttesében. Másrészről a legjobb film után is marad olyan érzésünk, hogy a hagyományos műfajok még ebben a bomlott állapotukban is több művészi esszenciát hordoznak.

Még egy feltűnő jelenségre kell rámutatnunk. Ha más művészetekben kiváló alkotók filmet készítenek (s ez egyre gyakoribb), mindig montázs-technikát alkalmaznak, cselekményt vagy egyáltalában nem, vagy csak nagyon lazán kezelik, s a legfőbb hatást a képek egymás utánjától várják. Fernand Léger a *Mechanikus balett*ben, Cocteau összes filmjeiben, Jan Lenica, kiváló lengyel grafikus a *Dors* című alkotásában csakúgy, mint Robbe-Grillet *A halhatatlan* című filmjében. Ezek az alkotók a filmet arra a megfoghatatlan teljesítmény véghezvitelére akarták bírni, amit ők saját területükről már ismertek, s amit általában művészi hatásnak neveznek. Valamennyien visszatértek Kulesovnak Pudovkin által idézett tételéhez: „Minden művészetnek először is anyagra van szüksége, azután pedig módszerekre, hogy ezek segítségével anyagát sajátos művészetté alakítsa." Pudovkin szerint Kulesov, a film első tisztafejű teoretikusa azt állította, hogy „a filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek

játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog."

Ugyanakkor léteznek a jelenkori filmrendezők, akik idestova jobban hasonlítanak cirkuszigazgatóhoz (Fellini *Nyolc és fél* című filmje erről szóló meggyőző vallomás), mint a munkájában elmélyült alkotóhoz, aki a mérlegelés, az állandó kétely és az elementáris lelkesültség egymásnak látszólag annyira ellentmondó állapotában dolgozik.

*

A hazájából kiűzött montázs idegen területeken való prófétálása következtében kialakult helyzet még bonyolultabb. Elmulasztott lehetőségek, egészségtelen kölcsönhatások, szerepcserék jellemzik.

Vizsgáljuk meg először a montázs kapcsolatát a zenével, mint ahogy azt Pudovkin is teszi. A zenei hangoknak egyes képek felelnek meg, a melódiának kronologikus képsorok. Zenei szerkesztésnél feltétlenül mint elsőrendű tényező, a ritmus szerepel. Az akkordikát vagy ellenponthatást a hangosfilmnél a kép és a hang együtthatása, illetve ellenhatása biztosíthatja. Legtöbb tanácsot a montázs a zenétől a hagyományos zenei formák tekintetében kaphat. Egy képsorozat például minden nehézség nélkül elkészíthető szabályos szonátaformában. Választható főtéma, melléktéma, változatos modulációkkal, drámai tetőponttal, kidolgozási rész komponálható (nem nehéz elképzelni, mit jelent a moduláció a filmnél), a visszatérés befejezéssel, ajánlatos is, mert évszázados tapasztalatok alakították ki, arra törekedve, hogy a szavakban megfogalmazhatatlan, érzékelhető legyen. Ugyanakkor a zene, miután kijárta közölhetőség, felfoghatóság iskoláit, újabban már, a punktuális zenében minden hangot külön elemként kezel, legszívesebben különböző hangszereket szólaltat meg, maximális kontrasztokkal. Mintha kötetlen montázsává akarna válni a hangoknak, kerülve a melódiát, úgy is mondhatjuk, filmszerű zenét készít. Tehát nem olyan zenét, ami jó aláfestő zene lehet egy elkeseredetten cigarettázó filmszínész ábrázatához, hanem, ami maga montázs-, illetve filmszerű. Mintha a zenébe kényszerítené át azt az elvet, ami a moziból kipusztult.

A festészet összes újabbkori irányzata valamiképpen a montázselvet környékezi vagy valósítja meg. Az analitikus szétbontás és egy más belső vagy fogalmi rend szerint való újabb összeállítás mellett foglalt állást már Cézanne is: „Én ennek a tájnak szubjektív tudata vagyok, és vásznam az objektív tudata. Képem és a táj, egyik is, másik is rajtam kívüli, de míg a második zűrzavaros, esetleges, összevissza, híjával van minden logikus életnek és bármiféle ésszerűségnek, addig az első az eszmék alakiságának időtartama, meghatározottsága, része."

Delaunay ugyanezt már így fejezi ki: „Többé nem egy gyümölcsöstál almáit, vagy az Eiffel-tornyot, vagy az utcákat, vagy a külső látképet festjük meg, hanem magának az embernek a szívverését."

A szürrealista Max Ernst, Lautréamont híres meghatározása („olyan szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a műtőasztalon") alapján, még közelebb jut a montázs gondolatához: „Egy tökéletes dolog, melyről úgy érezzük, hogy egyszeri rendeltetése örökre meghatározott (az esernyő) hirtelen egy másik, meglehetősen eltérő és nem kevésbé abszurd dolog közelébe kerül (varrógép) egy olyan helyen, ahol mindkettő oda nem tartozónak érezheti magát (műtőasztal) - ebben a helyzetben elhagyják eredeti naiv rendeltetésüket és azonosságukat, hamis lényegüket egy relatív fordulat hatására új, igazi és költői lényegre váltják át."

A dadaizmus, mely látszólag oly távol áll a filmtől, találta fel a fotomontázst. A futurizmus egyenesen utánozni akarta a mozivásznat, és állóképen akart mozgást ábrázolni, annak

felbontása által. A szürrealizmusban is a montázs elve dolgozik áttételesen, mikor egymástól érzésbelileg távol eső dolgokat fest egymás mellé (vág össze), hogy valami ábrázolhatatlan „lényegit" jelenítsen meg. Az absztrakció megalkotója, Kandinszkij az itt következő gondolatmenetével fölfedezi a legjobb értelemben való filmmontázst, természetesen az absztrakció szolgálatára: „Az emberek legegyszerűbb mozgása is, ha ismerjük annak gyakorlati célját, önmagában valami fontos, sejtelmes, ünnepélyes mozgás hatását keltik. Úgy hat, mint a tiszta hang, és olyan drámai és megejtő, hogy mozdulatlanul állunk előtte, mint egy látomás előtt, mígnem hirtelen meg nem ismerjük a mozgás okát, és a varázslat eltűnik. A gyakorlati érzék lerontja az absztrakt érzéseket?"

És legújabban a lenézett és diadalmas pop-art kétségbeesett s néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megmentse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejező erejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.

A zseniális és megrendítő Antonin Artaud próbálta a harmincas években a színházat megreformálni valamilyen montázsos látomás jegyében. Erről a következőket írja André Gide-nek: „Ez lesz az a kísérlet, ahol előtérbe kerül a látvány, ami megkísérli fölszabadítani a látványosság készen vett fogalmát, de nem a látás vagy a hallás, hanem a szellem számára. A szavak mágikus, ráolvasásos értelemben vett szavak lesznek, ha a pszichológiai körülmények azt megengedik. Itt nem lesznek szokásos fölfogásban díszletek; a dolgok maguk képezik a díszletet, színpadi tájakat törekszenek létrehozni, egy bizonyos fajta elfogulatlan humor szellemét alkalmazva, az objektumok kimozdítása és meglepő átcsoportosítása által. A mozdulatok, magatartások és az emberi testek komponálódnak, dekomponálódnak, mint a hieroglifák. Ez a nyelvezet áttérés egy olyan más kifejeződésre, ami analógiákat, váratlan asszociációkat teremt a tárgyak, a hangok és az intonációk sorozatai között. A fény nem elégszik meg a világítással, hanem önálló életet él, és úgy fogható föl, mint egy szellemi állapot. Tehát ebben a darabban először történik kísérlet egy olyan objektív és fizikai színpadi nyelvezet alkalmazására, ami kifejező eszközeinek segítségével, közvetlenül a szellemhez szól, az intenzitás minden fokán és minden értelmében." Antonin Artaud-nak ezek a hihetetlenül izgatott nézetei elsősorban angol színházi körökben csak mostanában kezdenek igazi megértésre találni, és nem lehet kívánatosabbat elképzelni, mint hogy ezek a filmesek körében is elterjedjenek.

Attól eltekintve, hogy Eizenstein Dickenst tartja a montázs ősapjának, az irodalom nagyobb igyekezettel törekszik a filmszerűségre, mint a film maga. Egyrészt úgy, hogy mint egy megvadult vágó, az időrendi sorrendet összeszabdalja és valamilyen laza ötletszerűséggel egymás mellé ragasztja (Faulkner és követői), másrészt kerüli a mesét és oldalakat veszteget egy-egy kép érzékletessé tételére, megirigyelve a filmet, ami képes azt egy villanással bemutatni (Michel Butor, Robbe-Grillet).

A költészet - mint arra Eizenstein a *Filmszerűség elve és a képírásjel* (!) című tanulmányában rámutat - ősidők óta montázstechnikával dolgozik. Mégsem lehet szó nélkül hagyni a képeknek azt az áradatát, ami a költeményeket a legutóbbi időben elborította, hogy szinte minden egyebet kiszorított. Nehéz ezt a jelenséget másképp értékelni, mint a művészetszerte mutatkozó montázs-éhség tüneteként.

*

A fentiek alapján legalábbis annyi bizonyosnak látszik, hogy a montázs benne van a levegőben. Most már csak azt kell megvizsgálni, mi segítheti elő vagy mi akadályozza, hogy a levegőből a mozivászonra kerüljön.

A film külön jelrendszere most van kialakulóban. Egyelőre minden erejével hasonlítani igyekszik a valóságra, hogy fölismerhető legyen, egyáltalán mit látunk. Tudott dolog, hogy az első premier plán képeknél felzúdult a közönség, követelte a színész lábát. A trükköt nem a figyelem-összpontosítás eszközének, hanem a szereplő durva széttrancsírozásának érzékelte. Később ez a beállítás beidegződött. A jelenség ismétlődése során megértette a megelőző képekkel való kapcsolatát, később megkívánta a beállítás ilyenfajta fordulatát bizonyos pontokon. Ilyen módon a premier plán közérthető jellé tisztult az ismétlések folyamán.

Az ismétlésnek minden ifjúkorát élő művészetben, a sajátos jelrendszer kialakításában elsőrendű szerepe van. Minthogy a ritmussal áll szoros kapcsolatban, független kifejezőereje folytonosan gazdagodik. A balladai formában a refrén feladata egyrészt, hogy sorozatos visszatéréssel a megfelelő atmoszférát biztosítsa, másrészt a refrénben való koncentrált tartalmat más-más hangvételű környezet indukciójával sokrétű feszültséggel töltse föl.

Néhány példát említhetünk a fenti tétel alkalmazására. Egy cseh dokumentumfilmben, amit az amerikai elnökválasztásról készítettek, alkalmaztak olyan vágást, mely refrénszerű hatást kelt. Hatalmas, zsúfoltságig megtöltött fedett csarnokban egy választási kortes izzadtan, csapzott hajjal, papundekli pódiumán áll, bal kezében tartott papírjaiba tekint, szája félig nyitva, jobb kezében fakalapácsot markol és ütemesen háromszor ráver döngő pulpitusára, oly különös szórakozottsággal, réveteg ritmusban, mint aki már kétszázadszor végzi ugyanazt a mozdulatot. Némelykor némán, máskor féktelen zsivajban mutatják ugyanazt a pillanatot, végül is valami képtelen alvilági szertartás, rossz álmok bizonytalan szorongását idézi elő a nézőben.

Egy másik példa az ismétléses montázs újabb keletű alkalmazására: Az *Ilyen egy nehéz szív* című díjnyertes film fináléjában, miután a tréningek sorozatán át végignéztük egy néger bokszoló emberfeletti erőfeszítését, fölkerül élete döntő mérkőzésének szorítójába, ahol végül is kiütik. Itt hirtelen megszakad a történet és legalább harminc darab kiütést látunk egymás után különböző mérkőzések dokumentumfilmjeiből összevágva, mindig csak azt az egy bizonyos pillanatot, amikor nem a győztes érdekes, hanem a legyőzött, mikor az őrjöngő tömeg egy másodpercre elnémul és lélekben a vesztessel együtt zuhan a földre. Ezt a konok, véget nem érő képsort, a közben eszelősen hangzó Bach-orgonafúgával, lehetetlen egyre fokozódó megindultság nélkül végignézni.

Az ismétlés zenei vagy balladai alkalmazása tehát jó szolgálatot tesz a montázs kifejező erejének. Azt is észre kell vennünk, hogy mindkét esetben dokumentumfelvételekről van szó.

Eizenstein is tartózkodott filmszínészek alkalmazásától, különösen első korszakában, mikor még montázstechnikával dolgozott. Valószínűleg érezte, hogy egy megjátszott mozdulat képtelen sokértelműen és organikusan kapcsolódni a következő vágáshoz. Minden színészi játék, a legkiválóbb is, tendenciózus stilizáció, s mint ilyen, egy gesztus csak saját stilizációs rendszerében jelent valamit, abból kiszakítva mindig mint egyszerű színészkedést ismerjük föl. Ezzel ellentétben egy rejtett kamerás dokumentumfelvétel szinte tetszőlegesen szét-darabolható, ott minden mikrogesztus megtartja igen erős karakterét, esetlegességeivel együtt még inkább. Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.

Itt azonban meg kell állnunk. Eizenstein, akire annyit hivatkoztunk, a fenti állításokkal nem értene egyet. *Dickens, Griffith és mi* című tanulmányában elmarasztalja Dovzsenkót, mivel a *Föld* című filmjében a híres meztelen nő jelenetet helytelenül alkalmazta. A kunyhó és a benne alvó meztelen asszony totálképét vágta be a temetési jelenetbe, és így a néző sehogy sem tudta leválasztani a mindennapi nőről az egészséges életerőnek azt az általános érzetét, amit a rendező szembe akart állítani a halál és a temetés témájával. Lehetetlenné tették - Eizenstein szerint - a kunyhóban látható mindenféle edénytartó, fazék, lavór stb. Fölveti: „A rubensi alapon fényképezett s a mindennapitól elszakított és a kellő irányban absztrahált premier plánok ügyes montírozása teljes mértékben alkalmas egy ilyen 'kéjesen érzéki' megjelenítésre." Később határozottan kijelenti: „Csak akkor beszélhetünk 'forró érzésről', ha elválasztjuk a 'forrót' a hőmérőtől."

Ezzel a frappáns érveléssel szemben mégis van néhány reményünk. Hogy a sok nagyszerű meglátás mellett, ez talán tévedés. Éspedig a metafora irodalmi értelmezéséből, a szimbólum avult, szimbolista felfogásából származik. Az a tiszteletlen gyanúnk, hogy a rubensi nő ugyan szimbolizálta volna, amit kell, de hatása csak mesterkélt maradt volna.

A hiba inkább abban keresendő, hogy a nő a kunyhóban összes göncével együtt még mindig túl beállított volt, emblémaszerűen, mechanikusan tért vissza, nem azzal az eleven többértelműséggel, ahogy az „élet rejtjelei" merülnek fel, s amelyeket az egyértelmű szimbólumokat nehezen tűrő modern film inkább meg tud ragadni. A rejtett kamera látomásos tapasztalatai után, szabad remélni, hogy az egyszeri jelenség rengeteg esetlegességével, mint millió hajszálgyökerével kapaszkodik az alkotás fogalmi egységébe és a környező képsorokba, mindenfelől szívja erejét és szétszivárogtatja életnedveit.

A késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom valahogy beépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egymást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani „ex librisek" angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intő ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami, hiszen Puvis de Chavannes-on keresztül a kor rangos divatja volt. Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázsból kioperálni szükséges. Még akkor is, ha Eizenstein montázsai sem mentesek teljesen ettől az összevont szemöldökű haragos aggastyánmodortól. Különleges eset, hogy ami Eizensteinnél valóságos erőként jelentkezik, megismételhetetlen. A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül. De egy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettöredék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképpen a látvány asszociációs környezetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni.

Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem - ha lehet így mondani - tiszta realitással, mint semmi más. „Filmszemmel" rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja. Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, „lelke", amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata.

Lelkesítően furcsa, hogy a „cinéma vérité”, ami olykor nyegle naturalizmusával látszólag legtávolabb került a klasszikus montázstól - épp a filmművészet eme suhancának lehet itt váratlanul fontos tisztje.

Képtelenség legyűrni bizonyos kaján derűt - látva, hogy lecsöndesedik, képed el mindenféle montírozási technikának a kegyelemdöfését megadni hivatott „cinéma vérité” megjelenítését kísérő ováció, most, amikor az „áruló” a montázs első vitézévé válik. Látni, amint vastag keretű, sötét szemüvegek üvegei még jobban elsötétednek, a keretek megátalkodottságukban megvastagodnak a cvikkeres jelenség előtt.

Godard *Kedvenc gondom a montázs* címmel tanulmányt írt, ő maga jóformán sohasem alkalmaz montázst. Ez a tény önmagában is azt jelzi, hogy a nagy jövő reményében útra bocsátott s azóta megrekedt „kedvenc” gondunk előtt az utat időszerű megtisztítani.

Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi.

*

A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározható egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményekét.

Mint a gondolat zaklatottsága merengésbe torkollhat, lassúság alatt föltorlódhat a türelmetlenség, nosztalgia alatt a lázadás, sanyarúság alatt az arrogáns jókedv. Ismétlődéssel megjelenhet az akarat sorsa, felkapaszkodása és visszahanyatlásai, az akarat szerencséje, a vadonatúj, teljesen különváló ötlet belépése, fokozatos önmagára találása, diadala, majd a diadal kiürülése és üres vázként való visszahullása a régen elhanyagoltig - így annak felfrissült fonákja érvényesülhet. Remény és kétségbeesés összes évszakai mindenféle keveredésben ábrázolhatják, kifejezhetik, tudatosíthatják, létrehozhatják a lényegien emberit, az események zavarából kiemelve, félreérthetetlenül bátorítóan vagy vágyakozóan az elemek fölismert jelentése szerint.

A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát. Általa mindig választható a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető. Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férkőzni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közösséggel, és olyan közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalankodó erkölcsi ítélkezés; a kibontakozó élő forma által.

Mozgóképkultúra

A mozi

Könyvünk első szemelvényei nem csak azért varázsolják elénk a „régi idők moziját”, mert annak rendje és módja szerint a kezdetektől kell elindulnunk. Az ősmozival és az ősfilmmel kapcsolatos gondolatok azokat az érzéseket is megörökítik, amelyekkel az egykori néző a filmhez közeledett. A vetített kép mindenekelőtt csoda volt, varázslat, játék, a mozgó világ megörökítésének bűvölete. Az első nézők naiv bámulatát mi már nehezen tudjuk átélni. Szinte születésünk pillanatától kezdve látunk mozgó képeket; akár akarjuk, akár nem, képek vesznek körül bennünket. A mozinak azonban, legyen bármilyen korszerű, légkondicionált, Dolby sztereóhangos, szuperszélesvásznú, pilótaüléses, pattogatott kukoricás multiplex, ma is megvan a maga varázsa. Nincs már pereces, a jegyszedő nénit fiatal fiúk és lányok váltották fel, a sztárok sem ugyanazok, a film lényege azonban mit sem változott: mozog.

A mozival való első találkozás felidézésével a mozgókép élményszerűségére szeretnénk ráirányítani a figyelmet. S ez különösen fontos akkor, amikor a filmmel mint tananyaggal foglalkozunk. Technikailag egy sor komoly találmány vezetett a film megszületéséhez, aztán társadalmi-gazdasági folyamatok segítették elterjedését, művészi mozgalmak a fejlődését egészen a jelenig, amikor a mozgókép kétségtelenül nagyhatalom. Ezek mögött az igen komoly és súlyos tényezők mögött mégis elsősorban a *homo ludens*-t, a „játékos embert” kell látnunk. A film a mutatványos bódék világából érkezett, a múltjáról nekünk sem szabad elfelejtkeznünk, sőt lelkünkben érdemes tovább ápolnunk a „mozgókép- és médiagalaxis” egyre távolodó csillagát, a mozit.

Mindazok, akik gyermeki lelkülettel tudnak közeledni a filmhez, bizonyára nem profik, nem szakemberek. A film születésekor természetesen senki sem mondhatta magát profinak, a film nézői és készítői egyaránt a gyermeki ártatlanság állapotában közeledtek a mozgóképhez. Ez a naiv őskor azonban csak rövid ideig tartott, a tízes-húszas évektől a film már művészetként, a filmkészítés már hivatásként kért bebocsátást a kultúrába. A gyermeki, játékos nézőpontot ekkor már csak azok a művészek voltak képesek megőrizni, akik maguk nem voltak filmesek, csupán érdeklődő csodálattal ültek be a moziba - meg persze annak az ifjú generációnak a tagjai, akik kisgyerekként találkoztak először a mozgóképpel, hogy aztán az első találkozásból életre szóló kaland szülessen.

A húszas-harmincas évek Magyarországán, csakúgy mint külföldön, a legkiválóbb művészek fordulnak érdeklődéssel a film felé. Sok képzőművész, zenész vagy író filmet is készít, vagy munkatársa lesz egy-egy produkciónak. A film azonban ihletet, témát is ad. Mind a kor jellegzetes műfajai, mind a mozi mint intézmény tele van olyan új jelenséggel, amely méltó a megörökítésre, a továbbgondolásra. Egy sor új kifejezés, szólás születik a film hatására, a filmesek divatot teremtenek, s ezt más művészeti ágak is igyekeznek kamatoztatni. Ám ezekben a versekben, elbeszélésekben, regényekben, s persze a filmművészet klasszikusainak visszaemlékezéseiben egyúttal a film lényeges vonásai is költői megfogalmazást nyernek. Mindenekelőtt a mozgás csodája, de más, talán rejtettebb tulajdonságai is a mozgóképnek, például az álomhoz, a vágyképhez kapcsolódó szálak, a teremtett világ, illetve a rendező mint e világ megteremtőjének félelmetes ereje, az ebben rejlő kihívás, a filmezés borzongató

izgalma, az elmúlás, a halál feletti látszólagos győzelem a múlt képeinek, sztárjainak megörökítésével és így tovább. S a film világa fantasztikus tér- és időutazásra is lehetőséget ad. Előre, mint Karinthy Frigyes egyszerre mulatságos és ijesztő víziójában, vagy a mozgókép hőskorát megidézve hátra, ahogy ezt Mándy Iván teszi nosztalgikus mozi-novelláiban.

Babits Mihály: Mozgófénykép*

Máskép: Amerikai Leány-
söktetés - szenzációs szerelmi
tragédia mozgófényképben előadva

A gép sugarát kereken veti, képköre fénylik a sík lepedőn
mindjárt, szivem, uj szinek és alakok lovagolnak a fénylegyezőn
olcsó s remek élvezet összecsodálni e gyors jelenéseket itt:
első a Szerelmi Tragédia, melyet a lámpa a falra vetít.

Ni - Ámerikában e nagy palotának a dús ura - milliomos
rendel, levelez, sürög, üzleteit köti, telefonoz.
Titkára előtte. Beszélni akar vele. Várja. Magára marad.
Beszél neki. Karja mozog hevesen s ura szörnyű haragra gyulad.

Éjfélkor a hószínű lányszoba villanymécsese zöld. Jön a lány
bálból, kimerülten - a báli ruhában is oly ideges, halavány.
Vetkőzik az édes. Az éjjeli gyolcs fedi már. A komorna kimén.
Megkoccan az ablaka. Nyitja. Vetekszik a holddal a zöld szobafény.

Titkáruk az. „Édesem!" - Újul a kép. Palotájuk elébe mutat.
Fellegkaparójuk előtt ki az éjbe mutatja a hosszú utat.
Fellegkaparón kötelekből létra. Az emelet ablaka nyil.
Surrannak alá. Hamar: - Elbuj a hold köre. Rebben az ótomobil

És tűnik a gépkocsi. Mind kicsinyebb-kicsinyebb. De a palota ébred.
Vádat sug a létra. Mi volt az? Utánok! A gép! Tova! S mozdul a képlet.
Nyargalnak az útközi fák növekedve szemünkbe: a kocsi sötét pont
nyargalnak az út jegenyéi. Kigyózik az út tova. Két kocsi két pont.

És fordul a kép. Jön a halmon a két szeretővel a gép lefelé.
Vakít ide: hallani szinte, amint robog a kanyarúlat elé.
Nőnek az arcok. A hölgy a lovagra simul. De az ég henye fellege gyül.
S tűnik kanyarodva a gép. Jön a második. Ebben a dúlt öreg ül.

S elpattan a kép, valamint a hab a síma vizen. Jön az új. Csupa álom.
Villannak az ég csodanyílai. Zuppan a zápor a messze határon.
Ó nézd, gyönyörű! gyönyörű ez a fény- és árnycsere kékbe pirosból!
S hogy gördül a két robogó! Hogyan is, hogyan is lehet ez papirosból!

S hogy gördül a két robogó; hegyeken tova, völgyeken, árkokon át!
Pornimbusz után pocsolyás utakon ver a kereke sárkoronát.
Tágulnak a messze prerík. Zug a zápor, a sík tavakon kopogó:
S sebesebben mint hir a dróton, a bús utakon tova gördül a két robogó.

* Megjelent a költő első, 1902-1908 között született költeményeit összegyűjtő *Levelek Irisz koszorújából* című kötetében.

S dacolva vonattal a síneken át kerekük suhan. Alszik a város.
Surrannak elénk magas ércemeletjei. Csöndje halálos.
S már az öregnek a kocsija csusszan a - csusszan a jól kövezett uton át:
Követi, keresi, hőn lesi, nem leli - nem leli lánya nyomát.

Zöldbeszegett hegy alatt tovanyúl sima tó vize, mint a lepény.
Most oda - lám oda jönnek a - szöknek a - törnek a lány s a legény.
A kocsi mint csodaparipa ront oda, jaj neki - jaj bele vad kerekén
loccsan a - csobban a tó vize: jobb biz e tört szeretőknek a tó fenekén.

Még egy rémszerü kép (az apáról) a vásznon jó: az utolsó:
vágtat a vad kocsi, mint robogó sír, fürge koporsó.
Igy a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár:
drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kéj a halál.

*

Ah! Ámerikába! csak ott tul a tengeren, ott van az élet!
Ah! Ámerikába miért nem utazhatom én soha véled...
Ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér:
tengve a drága kenyéren unalmasan itt nyavalyogni mit ér?

Mándy Iván: A mozi*

Üres a pénztár ablaka.

A néni talán éppen csak kiment egy pillanatra, talán kihívták, de aztán majd mindjárt visszajön. Kendőjét rádobta a székre. Úgy maradt, félig lecsúszva. Úgy maradt a könyve is, kinyitva a pénztár ablakában. Éppen olvashatott, amikor valaki beszólt érte.

Üres, elhagyott barlang a pénztár. Lecsúszott kendő, nyitva hagyott könyv. És a jegyek tömbje: sárga az erkély, rózsaszín a földszint.

A néni elment, csak a kendőjét hagyta ott, a könyvét, a jegyek tömbjét. Meg azt a sisakos férfit a plakáton. Komoran és elszántan néz, mereven előretolja a kardját. Valahonnan a tekintetéből nyúlik ki ez a kard.

Az egyetlen plakát a kis fülkében.

A többiek meg a hosszú, sötét folyosón. Ott volt mind. A süllyedő hajó kapitánya, akit már félig elnyeltek a hullámok, a férfi, aki félkarral átöleli szerelmesét, a felvont szemöldökű hölgy, aki előtt összetört alakok hevernek.

Nelson admirális, Trafalgár hőse, felment azon a kis vaslépcsőn a vetítőbe. Nem talált mást, csak hatalmas, kerek dobozokat, egy korhadt ajtót, végigfektetve a földön, meg egy ócska gépet. A géphez lépett, és lenézett egy kerek kis nyíláson. Lenézett és hátrahőkölt. Olyan sötétség örvénylett odalent...! Még egyszer lenézett abba a tengerfenék mélységbe, aztán leült egy dobozra, és fejét a tenyerébe fogta. Így ült a vetítő fülkéjében Trafalgár hőse, Nelson admirális.

Sima és sötét a ruhatár pultja. Még rajta a mozdulat, ahogy a ruhatárosnő szétterpeszti a kezét.

Egy kabát a ruhatárban. Egyetlenegy kabát az akasztók sűrűjében. Az akasztók szétnyíltak, majd újra összehajoltak. Egy kabát... vagy a ruhatárosnő köpenye.

A büfé homályba vesző üveglapja. A sarokban egy kis törmelék a nápolyiból, felkunkorodó szalag a csokoládé papírjából. Elhagyott, meggörbült acélváz az elpusztult földön.

És a szalagok!... málnaszörp szaga, régi perecek szaga, egy kis parfümszag.

Csobogás a mellékhelyiség ajtaja mögül. Most húzta meg valaki a madzagot, hogy még időben beérjen.

A nézőtér ajtaja nyitva. Vibráló homály és valami furcsa berregés. A gép berreg? Fejek hajolnak előre a csöndben?

Üres széksorok a vászon előtt. Földszint első sor, második, harmadik, negyedik, végig a huszonhetedik sorig. A székekről letöredeztek a táblák, lekoptak a karfák, ahogy könyökkel súrolták őket. Most pedig némán sorakoztak a vászon előtt. De közben mintha egymást taszigálnák, hogy: menjünk már, hagyjuk itt az egészet!

Hátul a páholyok, a kikopott plüssel - mozdulatlanul vártak valamire. Talán, hogy valaki tapsolni kezd. Fütty jön az erkélyről. Fütty és dobogás. - Mi lesz...?! Kezdődjék már!

Nem jött fütty az erkélyről.

* Megjelent a szerző *Régi idők mozija* című kötetében (Magvető, Budapest, 1967, 65-71.).

Az erkély hadinépe régen elhagyta ezt a mozit. Elmentek a páholyok vendégei, és odalent sorra felcsapódtak a zsöllyék.

És mégis ... egy térd szakadozott körvonalait lehet látni, előrehajló állat. Fölöttük meg akárcsak elúsznának a tálcák. A tálcák, pereccel és mandulával, ahogy végig imbolyognak a termen emelkedve és alásüllyedve.

Egy nő ül a pótszéken. Ott ül, az oszlop mögött, fényes szaténköpenyében, kezében az elemlámpával. Fölállt, és végignézett a széksorokon. Most látszott a köpenyen a címer, a mozi címere: Roxy.

Végigsimított a köpenyen, az ajtóhoz lépett.

A lámpa kerek, ugráló fénye megindult a páholyok felé. - Jobb kettes, igen.

Végigkísérte a páholy vendégét, és ő se volt egyéb, mint egy alázatosan surranó kis fény. De aztán valósággal dobta a fényt. - Ötös-hatos! - Jól hallották: - Földszint ötös-hatos.

A vászon előtt kattant föl az elemlámpa, oldalt, a falnál, majd hátul, a páholyoknál.

- Erre, kérem.

- Fogja csak meg a karomat.

A földszint huszonhét üres széksora ... tizennégy az erkélyen és a hét páholy.

Kikönyökölt karfák, számozott székhátak, kiült plüssök, homorú, üres lyukak ... ürességg.

- Üljetek oda előre.

- Nem, ez még nem a nagyfilm.

A szőnyeg elnyűtt rojtjai. Ez volt a fényben. A jegyszedőnő cipője orrával igazgatta a rojtokat.

Elkattintotta a lámpát. Visszaült a pótszékre, és a vászonra bámult.

Talán egy sétát látott, ahogy a szerelmesek egymást átfogva elindulnak a kert útjain. Csatát, ahogy a sereg még egy utolsó rohamra indul.

Ölében a lámpával a vászonra bámult.

Mi mindent eltűrt ez a vászon! Eltűrte a mozgást. Hogy valaki fölállt, leült, kirúgta maga alól a széket, és rohanni kezdett. Eltűrte az üldözéseket a háztetőn, találkozásokat a tengerparton, csónakázást a holdfényben, az alig vánszorgó, régi gőzmozdonyokat, a roskadozó vashidakat, az emeletes omnibuszokat, a tengeri és szárazföldi csatákat. Az esőket is eltűrte, azt a sok esőt, a régi filmekét.

De most nem volt séta, és nem volt eső.

Egy üres, fehér folt.

Alatta a zongora, nyitva felejtve. Tört lábú szék, mintha éppen csak leguggolt volna.

A zongorista meg kétségbeesetten lohol valahol, hóna alatt a kottákkal.

- Késik - biccentett a jegyszedőnő. - Mindig késik.

Megreccsent egy karfa.

A jegyszedőnő felállt címeres moziköpenyében. Kissé kábultan megrázta a fejét, mintha valaki rászólt volna: „elaludtunk?!”

Az alázatosan surranó kis fény elindult. Végigkísért valakit a páholyok felé. Bevilágított két székre. Aztán egyszerre csak lent volt az első sorban, majd a tizedik sor közepén bukkant fel. Végigment az egész soron, mintha keresne valakit. Talán, hogy kivezesse. Mindig akadnak itt olyanok! A Huszár utca jár ide, a Rózsák tere, és hát a Tisza Kálmán térről is jönnek.

A fény fölcsúszott az erkélyre.

Az erkély a Pollner nénié, de hát Pollner néni már öreg, és azt se vette észre, amikor egy fiatal pár az erkélypáholyban ... De hát, hogy éppen moziban csináljanak ilyet! „Kettős öngyilkosság." Így volt benne az újságban. „Kettős öngyilkosság a Roxy Moziban."

Fény az erkélyen. Egyik páholyból átugrott a másikba. Aztán sötét lett. A jegyszedőnő az erkély első sorában ült. Feje oldalt billent, ahogy a vásznat nézte.

A feliratokat látta. A régi filmek feliratait, ahogy hosszú, fehér szalagban kígyóznak. Vagy pedig csak egy szó, egyetlenegy szó ugrik elő, mint a pisztolylövés.

- Anyám!

És akkor már az előkelő hölgy odadobja magát a nagykendős öregasszony elé.

- Millie oly hosszú idő után megtalálta az édesanyját.

Újabb felirat: - ...és ezalatt Apatinban ...

Vidám élet folyik Apatin városában. Huszártisztek koccintanak, a cigány húzza, egy nagy szemű, fekete nő elandalogva mosolyog.

- A kis Jackie-t elnyomta az álom.

Egy telek tövében ül a kis Jackie, hatalmas, fülére húzott sapkában. Homloka a térdén, az egész gyerek elvész a sapka alatt. De aztán egyszerre csak felugrik, és elindul egy kanyargós úton.

- Kis hősünk nekivágott az ismeretlennek ...

„Kis hősünk ..." - A jegyszedőnő felkattintotta a lámpát, majd megint eloltotta. Arra gondolt, hogy most hozzák a filmet Zuglóból vagy Wekerle-telepről, Weiser bácsi hozza biciklin, és lehet, hogy a második részt megint ottfelejti.

A jegyszedőnő lent volt a földszinten. Hol az első sorokban tűnt fel, hol pedig hátul. Reflektorozott egy üres székre, és aztán úgy maradt, félig előredőlve.

Úgy maradt előredőlve, mint akit hirtelen elkaptak. Egyszerre csak előtte volt a sértődött, mogorva zsöllye, és most már nem is engedte el.

Üres a pénztár ablaka. Üres a pénztárosnő széke a lecsúszott kendővel. Plakátok a hosszú és sötét folyosón. Ott voltak mind: a süllyedő hajó kapitánya, a férfi, aki félkarral átöleli kedvesét, a felvont szemöldökű végzet asszonya. Sima és sötét a ruhatár pultja. És bent a teremben székek. Komor és magányos székek a vászon előtt, végig a huszonhetedik sorig.

Megnyílt az utca felőli ajtó. Fény tört be a moziba vékony, poros sugárban.

Valamilyen nyár tört be a rézsútos, poros fénnyel. Füstölt a fény, ahogy lassan sodorta maga előtt az erkélyeket, a páholyokat és a földszint széksorait.

Egy fiú állt az ajtóban. Nem mert bejönni, és elmenni se tudott. Egy-egy pillanatra szétoszlott a füst, és akkor mintha széksorokat látott volna, üres széksorokat, hajóhintaszerű páholyokat és mindennek a mélyén valami ködösen lebegő, fehér foltot.

A fiú nem mert bejönni, és elmenni se tudott. Állt és bámult.

- Mozi ... egy igazi mozi!

Ingmar Bergman: Laterna magica (részlet)*

Az igazat megvallva szívesen és bizonyos kíváncsisággal gondolok vissza gyerekkori éveimre. Képzeletem és érzékeim táplálékhoz jutottak, és nem emlékszem, hogy valaha is unatkoztam volna. Éppen ellenkezőleg: napjaimat és óráimat szinte szétfeszítették az érdekes események, a váratlan jelenetek, a varázslatos pillanatok. Még ma is be tudom járni gyerekkorom tájait, és fel tudom idézni a fényeket, illatokat, az embereket, a szobákat, pillanatokat, a mozdulatokat, a hanghordozást, a tárgyakat. Amiket felidézek, többnyire nem epizódok, nincsen történetük, inkább csak találomra felvett és csattanó nélküli, hosszabb-rövidebb filmtöredékek.

A gyerekkor kiváltsága: akadálytalanul mozogni varázslat és zabkása, határtalan iszonyat és kirobbanó öröm között. Csak a tilalmak és szabályok szabnak határokat, de ezek is elmosódóak és legtöbbször érthetetlenek. Tudom, például, hogy nem értettem meg, amit az idővel kapcsolatban mondtak: tanuld már meg végre, hogy pontosnak kell lenned, hiszen kaptál egy órát, és tudod is már használni. Mégsem létezett számomra az idő. Elkéstem az iskolából, elkéstem az étkezésekről. Gondtalanul barangoltam a kórház parkjában, nézelődtem és álmodoztam, az idő megállt, valami eszembe juttatta, hogy talán éhes vagyok, és aztán kitört a botrány.

Nehéz volt megkülönböztetni képzeletem szüleményeit attól, amit valóságosnak tartottam. Némi erőfeszítéssel ugyan elérhettem volna, hogy a valóság megmaradjon valóságosnak, de ott voltak például a szellemek és kísértetek. Velük mit kezdjek? És a mesékkel? Azok talán valóságosak? És Isten és az angyalok? Jézus Krisztus? Ádám és Éva? Az özönvíz? És mi történt valójában Ábrahámmal és Izsákkal? Ábrahám *tényleg* el akarta vágni a fia nyakát? Feldúltan néztem a jelenetet Doré metszetén, azonosítottam magam Izsákkal, és így már valóságos volt: apa el akarja vágni Ingmar nyakát. Mi lesz, ha az angyal későn érkezik? Akkor majd sírhatnak. Folyik a vér, és Ingmar sápadtan mosolyog. Valóság. És ekkor jött a vetítőgép.

Karácsony előtt jártunk néhány héttel. A mérhetetlenül gazdag Anna néni egyenruhás sofőrje, Jansson úr már elhozott egy csomó ajándékot, melyeket szokás szerint a karácsonyi ajándékok gyűjtőhelyére, egy nagy ruháskosárba tettek az emeletre vezető lépcső alatt megbújó kamrában. Az egyik csomag kiváltképp felkeltette a kíváncsiságomat: a szögletes, barna doboz ugyanis „Forsners" feliratú papírba volt csomagolva. És a Forsner-cég ismert fotóüzletében a Hamngats-backenen nemcsak fényképezőgépeket árultak, hanem vetítőket is.

Mindennél jobban szerettem volna egy vetítőgépet. Egy évvel azelőtt voltam először moziban, és láttam egy filmet, amelyik egy lóról szólt, azt hiszem, *Fekete szépség* volt a címe, és egy híres gyerekkönyv történetét dolgozta fel. A Sture moziban játszották, és mi az erkélyen, az első sorban ültünk. Számomra ez volt a kezdet. Olyan láz lett úrrá rajtam, amelyik soha nem múlt el. A néma árnyak felém fordítják sápadt arcukat, és hangtalanul szólnak legtitkosabb érzéseimhez. Hatvan év telt el azóta, a láz ugyanaz, semmi nem változott.

* Ingmar Bergman irodalmi tevékenysége is jelentős. A forgatókönyvek mellett - különösen mióta felhagyott a filmkészítéssel - sorra jelennek meg önéletrajzi ihletésű regényei (*A legjobb szándékok*, Európa, Budapest, 1993; *Vasárnapi gyerekek*, Európa, Budapest, 1994; *Az ötödik felvonás*, Európa, Budapest, 1995; *Öt vallomás*, Európa, Budapest, 1996). Filmes életművét a *Képek* című kötetben tekintette át. Önéletrajzát, amelyből a részletet közöljük, 1987-ben vetette papírra (Európa, Budapest, 1988, 16-20.).

Később, azon az őszön, meglátogattam egyik osztálytársamat. Volt egy vetítőgépe és néhány filmje, és szabályos előadást tartott Tippannak és nekem. Megengedte, hogy én hajtsam a gépet, ő meg ezalatt Tippant fogdosta a sötétben.

A karácsony a vigasságok vulkánkitörése volt. Anyám irányította az eseményeket erős kézzel. A vendégszeretetnek, az étkezéseknek, a látogatóba érkező rokonoknak, a karácsonyi ajándékoknak és a templomi szertartásoknak ezt az orgiáját minden bizonnyal jól meg kellett szervezni.

Maga a karácsonyeste nálunk meglehetősen csendesen zajlott: a templomban kezdődött a délutáni ötórai istentisztelettel, aztán derűs hangulatú, szerény vacsorával folytatódott, meggyújtottuk a karácsonyfán a gyertyákat, meghallgattuk a karácsonyi evangéliumot, és korán lefeküdtünk, hogy reggel idejében elkészülhessünk a nyolcórai istentiszteletre. Az ajándékokat még nem kaptuk meg, de az este vidáman telt, ígéretes prológusa volt a másnapi vigasságoknak. A trombitás, gyertyafényes reggeli istentisztelet után kezdetét vette a nagy karácsonyi reggeli. Apám ekkorra már elvégezte hivatali kötelességeit, levetette papi talárját, és házikabátba bújt. Elragadóan jókedvű volt, rögtönzött verssel köszöntötte a vendégeket, elénekelt egy erre az alkalomra komponált dalt, pálinkával éltette a napot, utánozta a paptársait, és mindenkit megnevettetett. Néha eszembe jut, hogy milyen könnyed és derűs volt, milyen gondtalan, milyen tékozlóan gyengéd és barátságos. És hogy mindezt milyen könnyen beárnyékolta a sötét kedélyállapot, a nehézkesség és brutalitás, a közöny. Azt hiszem, emlékezetemben gyakran nagyon igazságtalan vagyok apámmal.

Reggeli után mindenki ágyba bújt, és aludt néhány órát. De az előkészületek bizonyára folytak tovább, mert két órakor, épp amikor sötétedni kezdett, kávézással folytatódott a nap. A ház nyitva állt mindenki előtt, aki boldog karácsonyt akart kívánni a lelkész úrnak és családjának. A barátok között sok zenész is akadt, akik nemegyszer rögtönzött koncerttel emelték a délután fényét. És aztán elérkezett a karácsonynap fő étkezésének, az esti lukulluszi lakomának az ideje. Helyszíne a tágas konyha volt, ahol átmenetileg megszűntek a társadalmi rangkülönbségek. A sokféle ennivaló a tálalóasztalra és az abroszokkal letakart mosogatóállványokra volt kirakva. A karácsonyi ajándékok kiosztására az ebédlőasztalnál került sor. Behozták a kosarakat, apám szivarral és puncsospohárral a kezében vezette a ceremóniát, verses köszöntők kíséretében adta át az ajándékokat, s a verseket, melyek egyetlen ajándék mellől sem maradtak el, az egybegyűltek megtapsolták és élénken kommentálták.

Most térek rá a vetítőgépre. A bátyám kapta meg.

Nyomban bömbölni kezdtem, rendreutasítottak, bebújtam az asztal alá, és tovább vonítottam, rám szóltak, hogy legalább maradjak csendben, elrohantam a gyerekszobába, káromkodtam és átkozódtam, meg akartam szökni, végül bánatomban elaludtam.

Az ünnep ment tovább.

Este felébredtem. Gertrúd egy népdalt énekelt odalent, a magas fiókos szekrényen pislákolva égett az éjjelilámpa egy festett üvegkép mögött, amely a betlehemi jászolt és a térdeplő pásztorokat ábrázolta. A szétnyitható fehér asztalon a bátyám karácsonyi ajándékai között ott állt a vetítőgép a görbe kéményével, a formás, réztokos lencséjével, a filmtekercsek rögzítésére szolgáló rúdjaival.

Gyors elhatározásra jutottam, felköltöttem a bátyámat, és üzleti ajánlatot tettem neki. A száz ólomkatonámat kínáltam cserébe a vetítőért. Mivel Dagnak nagy hadserege volt, és mindig valamilyen bonyolult háborúsdit játszott a barátaival, az alkut, mindkettőnk megelégedésére, nyélbe ütöttük.

A vetítő az enyém volt.

Nem volt különösebben bonyolult gépezet. A fényt petróleumlámpa szolgáltatta, a hajtókar egy fogaskereket és egy máltai keresztet forgatott. A bádogtest hátsó, keskenyebb lapjára egyszerű homorú tükröt szereltek. A lencse mögött volt benne egy tartókeret a színezett állóképek számára. A készülékhez tartozott még egy szögletes, lila doboz is. Ebben lehetett tárolni az üvegképeket és a szépiaszínű, 35 mm-es filmtekercset. Ez utóbbi egy körülbelül három méter hosszú, a két végén összeragasztott végtelen szalag volt. A doboz tetején olvasható felirat szerint *Frau Holle* volt a címe. Senki nem tudta, ki lehet az a *Frau Holle*, de később kiderült róla, hogy a szerelem mediterrán istennőjének valamilyen népies alakváltozata.

Másnap reggel bevonultam a gyerekszoba tágas ruháskamrájába, felállítottam egy vetítőt egy cukrosládára, meggyújtottam a petróleumlámpát, és a fényt a fehérre meszelt falra irányítottam. Aztán betöltöttem a filmet.

A falon egy rét képe jelent meg. A réten népviseletbe öltözött fiatal nő szendergett. Ekkor elfordítottam a hajtókart (ezt nem tudom megmagyarázni, nem tudom leírni, hogy milyen izgalom lett rajtam úrrá, de bármikor fel tudom idézni a forró fém illatát, a molyirtó és a por szagát a ruháskamrában, a fogantyú tapintását, a remegő négyszöget a falon).

Elfordítottam a hajtókart, és a lány felébredt, felült, lassan két lábra emelkedett, kinyújtotta két karját, aztán megfordult és jobbra eltűnt. Ha tovább forgattam a hajtókart, újra ott feküdt, és aztán megtette pontosan ugyanazokat a mozdulatokat.

Mozgott.

(Kúnos László fordítása)

Luis Buñuel: Az első mozi*

1908-ban, még gyermekkoromban fedeztem fel a mozit.

Az intézménynek *Faruccini* volt a neve. Kint, a szép faportál előtt (két ajtó volt: bejárat és kijárat) hangos gépzeneszóval hívogatta a bámészkodókat a limonádéárus öt automatája. A barakkban, melyet egyszerű ponyva fedett, a nézők padokon ültek. Engem persze a nevelőnőm kísért. Mindig mindenhová elkísért, még akkor is, ha Pelayo barátomhoz mentem, aki szemben lakott, a körút túloldalán.

Az első mozgóképek, amelyeket életemben láttam, és melyek valósággal lenyűgöztek, egy disznót ábrázoltak. Rajzfilm volt. A disznó nemzetiszínű vállszalagot viselt, és énekelt. Fonográf volt a vászon mögött, az szolgáltatta a zenét. A film színes volt, erre pontosan emlékszem: vagyis minden képet külön-külön kifestettek.

Akkoriban ez még csak vásári komédia volt, a technika vívmánya. A vasút és a villamos akkor már megszokott dolog volt, de azért az úgynevezett modern technikának csak korlátozott szerep jutott Zaragozában. 1908-ban, azt hiszem, egyetlen automobil volt a városban, egy villamos autó. A mozival egy vadonatúj elem tört be középkori életünkbe.

Az elkövetkező években állandó mozik nyíltak Zaragozában, karosszékekkel és párnázott, támla nélküli padokkal, az árnak megfelelően. 1914 körül három elég jó mozi van már, *Az aranyszalon, a Coiné* (ez egy híres fotográfus nevét viselte), és az *Ena Victoria.* A negyedik a Los Estebanes utcában volt, annak már elfelejtettem a nevét. Az egyik unokahúgom ebben az utcában lakott, a konyhájuk ablakából látni lehetett a filmet. De az ablakot nemsokára befalazták, és a konyha fölé üvegtetőt építettek: azon keresztül kapta a fényt. Mi erre lyukat fúrtunk a falba, és onnan néztük felváltva, nagy titokban a néma mozgóképeket.

Nem nagyon emlékszem azokra a filmekre, melyeket akkoriban láttam. Sokszor összekevertem őket olyan filmekkel, amiket Madridban láthattam. De egy francia komikusra azért emlékszem, aki folyton elesett. Spanyolországban *Toribió*-nak hívták. Max Linder-filmeket is láttunk, meg Méliès-filmeket, például az *Utazás a Holdba* címűt. Az első amerikai filmek egy kicsit később értek ide, humoros rajzfilmek, illetve kalandos filmsorozatok formájában. Az olasz romantikus melodrámákra is emlékszem, mindenkit megríkattak. Még most is látom Francesca Bertinit, a nagy olasz sztárt, korának Greta Garbóját, ahogy gyűrögeti a függönyt az ablakán, és zokog. Patetikus, unalmas jelenet volt.

Conde Hugo (Hugo gróf) és Lucilla Love: Ez a két amerikai színész volt a legnépszerűbb akkoriban. Ők voltak a filmsorozatok fordulatos, érzelmes kalandjainak a hősei.

Zaragozában a hagyományos zongoristán kívül minden teremben volt egy *explicador,* vagyis egy férfi, aki a vászon mellett állt, és hangosan *magyarázta* a cselekményt. Ilyesmiket mondott:

- Hugo gróf meglátja a feleségét egy másik férfi karjában: ez a férfi nem ő. És most meglátják hölgyeim és uraim, hogyan nyitja ki íróasztala fiókját, hogyan veszi elő a revolverét, hogy megölje hűtlen feleségét.

A filmművészet olyan új formában mondta el a történeteket, olyan szokatlanul, hogy a közönség legnagyobb része alig értette, hogy mi történik a vásznon, hogy hogyan kapcsolódnak egymáshoz az események, amikor más és más volt a díszlet. Aztán észrevétlenül

* Részlet a rendező *Utolsó leheletem* című 1982-ben kiadott önéletrajzából (Európa, Budapest, 1989, 34-36.).

hozzászoktunk a film nyelvéhez, a vágáshoz, az egymás után vagy egymás mellett zajló cselekmények láncolatához, sőt az időjátékhoz is. De akkoriban a közönség még alig-alig értette ezt az új nyelvet.

Ezért volt szükség *explicador*-ra.

Még most is emlékszem, mennyire féltem, egyébként az összes többi nézővel együtt, amikor az első *travelling*-et, kamerakocsizást láttam. Egy fej közelített hozzánk a vásznon, egyre nagyobb lett, mintha fel akarna falni. Az persze eszünkbe se jutott, hogy a kamera közelít a fejhez, vagy hogy valami trükk segítségével lesz egyre nagyobb, mint Méliès filmjeiben. Mi csak annyit láttunk, hogy egy fej közelít hozzánk, hatalmasra nő. És, akárcsak a hitetlen Tamás, azt hittük, amit látunk.

Az anyám, azt hiszem később elment néha moziba, de abban biztos vagyok, hogy az apám, aki 1923-ban halt meg, egyetlen filmet se látott életében. Pedig 1909-ben meglátogatta egy barátja Palma de Mallorcából, és azt ajánlotta neki, hogy finanszírozza mozibarakkok felújítását a legtöbb spanyol városban. Az apám visszautasította az ajánlatot, mivel megvette a mozit, „ezt az olcsó vásári komédiát". Ha elfogadta volna, ma talán én lennék a legnagyobb spanyol forgalmazó.

Létezésének első húsz-harminc évében a mozit vásári szórakozásnak tekintették, mely közönséges dolog, a népnek való, és semmi jövője a művészet területén. Egyetlen kritikust sem érdekelt. 1928-ban vagy 1929-ben, amikor bejelentettem az anyámnak, hogy meg akarom rendezni első filmemet, sokkos állapotba került, majdnem elsírta magát, mintha azt mondtam volna neki: „Mama, bohóc akarok lenni." A család egy barátjának, egy jegyzőnek kellett közbelépnie, aki elmagyarázta, hogy a filmművészet területén jelentős összegeket lehet keresni, és érdekes műveket lehet létrehozni; ott vannak például azok az antik témájú nagyfilmek, melyeket Olaszországban készítenek. Az anyám végül is engedett a rábeszélésnek, de sohasem nézte meg a filmet, amely az ő pénzén készült.[**]

(Xantus Judit fordítása)

[**] Buñuel első filmjéről, az 1929-ben készült *Az andalúziai kutyá*ról van szó. *(A szerk.)*

Fellini: Mesterségem, a film (részlet)[*]

A gimnáziumig sose foglalkoztatott a kérdés, hogy mihez kezdek majd az életben: sose tudtam magam a jövőbe vetíteni. A pályaválasztásra úgy gondoltam, mint ami elkerülhetetlen, akárcsak a vasárnapi mise. Sose mondtam: „Ha nagy leszek, ezt meg ezt csinálom!" Sose hittem, hogy felnőtt leszek, és nem is tévedtem nagyot.

A születésem percétől addig a napig, amíg először betettem a lábam a Cinecittàba,[**] az életem mintha nem is az enyém lett volna, mintha valaki más élte volna, s ez a másvalaki avatna be időnként az emlékeibe - épp amikor a legkevésbé várnám. Ezért is vagyok kénytelen elismerni, hogy memoár-filmjeim minden ízében kitalált emlékeken alapulnak. De végül is mi a különbség?

Nézzük hát azokat az emlékeket: gyerekkoromban bábokat készítettem, csak úgy magamtól. Először kartonpapírra rajzoltam őket, aztán kivágtam, a fejüket agyaggal és enyvvel átitatott vattával ragasztottam oda. Lakott velünk szemben egy nagydarab vörös szakállú fiatalember, szobrász volt, bejárt apám fűszerüzletébe kíváncsiskodni, megcsodálni a hasas, fekete parmezánsajtokat. Neki „puszta művészeti alkotások" voltak, igyekezett apámat rábeszélni, adjon kölcsön néhányat, ihletet merítene belőlük, mondogatta, de apám ilyenkor másra terelte a beszélgetést. Ez a szobrász egyszer észrevette, amint a sarokban bábokat fabrikálok, erre megtanított, hogyan kell használni a folyékony gipszet meg a gyurmát. Festékhez úgy jutottam, hogy téglát törtem porrá. Különórákra menet egy kis sikátorban (állandóan kellett korrepetálásra járnom, mert az iskolában semmit se tanultam) mindig elhaladtam egy bőrdíszműves előtt, gyönyörű dolgokat csinált. Amadeónak hívták, fogatlan kis emberke volt, mindig mély hangon dudorászott. Megkedvelt, és sokszor adott bőrhulladékot. Két asztalos fivérétől meg - ikrek voltak (arról lehetett megkülönböztetni őket, hogy az egyik süket volt, a másik meg fütyörészett), náluk is szerettem elidőzni - puhafa deszkákat hordhattam haza. Ha jól belegondolok, a fantáziám mindig a kézművesség körül mozgott.

Más nemigen érdekelt, csak a bábok, a színek, a papírfigurák, a kivágható, összeragasztható, felállítható színes konstrukciók. Futball-labdába sose rúgtam. Inkább órákra bezárkóztam a fürdőszobába, álszakállt, bajuszt ragasztottam, bepúderoztam az arcom, égetett cukorból vastag mefisztofeleszi szemöldököt, barkót rajzoltam.

Gyerekkoromban moziba se igen jártam. Többnyire nem volt rá pénzem. Mozira nem is kaptam. Később meg a Fulgor moziban, ahová mehettem, könnyen kapott verést az ember. A póriasabb helyeken, a vászonhoz közel, a padlóhoz csavarozott padokon, a legvadabb jelenetek zajlottak, verekedés, rugdosódás, kiabálás, fejbe kólintás, pad alá lökdösés, volt ott minden, majd következett a „Kidobóember" finálé, ez egy vadállat volt, valamikor bokszoló, fürdőmester és piaci hordár, most celluloidellenzős piros sapkában mint jegyszedő működött a moziban, és gyilkos ütései voltak.

Első filmemlékem, azt hiszem, a *Maciste a pokol*ban volt. Apám ölében ülök, a zsúfolt teremben irtózatos a meleg, a légfrissítő permete kaparja a torkomat, de el is kábít. Ebből a bódulatból csak sárgás képekre emlékszem, nagy-nagy szép nők körvonalaira. Aztán emlékszem a papok diapozitívjaira, fapados teremben vetítették fekete-fehérben Assisi, Orvieto templomait. A moziból leginkább a plakátok ragadtak meg. Egy este valamelyik

[*] A különböző helyeken megjelent Fellini-írásokból összeállított kötet, amelynek magyar kiadásából idézünk (Gondolat, Budapest, 1988, 63-66.), eredetileg 1980-ban jelent meg Olaszországban.

[**] A római filmgyár. *(A szerk.)*

barátom meg én zsilettel kivágtuk egy színésznő képeit, gyönyörűnek találtam. Ellen Meis volt, úgy emlékszem, egy Maurizio d'Ancora-filmben, a *Vénusz*ban: a férfi a sínekre teszi a fejét, majd Emma Grammatica arcát látjuk premier plánban, azt mondja, ne, erre a férfi fölemeli fejét a sínekről. Megérezte, csak úgy; telepátia is van a világon.

A film klasszikusait, Murnaut, Dreyert, Eizensteint nem ismerem; szégyenszemre, be kell vallanom, sose láttam őket.

Amikor Rómába kerültem, többet jártam moziba, hetente, kéthetente. Ha nem tudtam, mihez kezdjek, vagy ha varietéműsorral kötötték össze a filmet. A Volturno, a Fenice, az Alcione, a Brancaccio volt a törzshelyem. Az artistaműsort mindig olyan izgatottan vártam, mint a cirkuszt. Nekem a mozi lármás, izzadságszagú zűrzavar, jegyszedőkkel, sültgesztenye-illattal, gyerekpisivel - világvége-, istencsapás-hangulat, csapdaérzés. Az a felfordulás, amely a varietéműsort megelőzi, a zenészek érkezése, a hangolás, a komikus hangja, a lányok lépte a függöny mögött. Vagy a vészkijáraton a mellékutcára kitóduló tömeg télen, ahogy a hidegben fázósan összehúzzák magukat, valaki a film egy dallamát dúdolja, kacagás, másvalaki odaáll a dolgát végezni.

(Székely Éva fordítása)

Karinthy Frigyes: A rekonstruált ember

Elmondja egy beszélőgéppel felszerelt, vászonra vetített egyetemi tanár [*]

Tisztelt hallgatóim, mint tudjuk, ugyebár, a mi őseink, akik kilencezer esztendővel ezelőtt itt Európában éltek, újabb múltkutató gépeink megfigyelése szerint, még szerves anyagú és szerves testű, tehát pusztuló és halandó lények voltak, akik magukat *embernek,* vagyis *élőlénynek* nevezték. Ezek a kezdetleges és primitív szerkezetek, magukon viselve a szerves élet minden hátrányát, csak lassan és fáradtságos kísérletezés útján jöttek rá, hogy a jövő érdekében magukat tökéletesítsék, és bennünket, az ő rekonstruált és tökéletes, halhatatlan utódaikat létrehozzák. A nagy munka már az ő Krisztustól számított tizenötödik századukban megkezdődött. A mi őseink puha és pusztuló, szerves motorában (ők *agyvelőnek* nevezték) az indukciós villanyáramot *gondolatnak* keresztelték el; csakhamar rájöttek azonban, hogy milyen gyenge és rövid életű energia ez, és feltalálták az úgynevezett *könyvnyomtatást,* mely ezeket az úgynevezett gondolatokat lekötötte és megrögzítette, persze, akkor még nagyon primitív módon, vékony papírlemezekre. Ezzel a szerves emberi gép egyik fontos energiaproduktuma már rekonstruálódott, és szervetlenné, tehát halhatatlanná vált. Ezután fokozatosan következett a mi ősünk, a *szerves ember* (nevezzük így) további rekonstrukciója. Az emberből áradó külső fényhatások szervetlenné tétele volt a második feladat. Találtak vegyületeket, melyek lerögzítik ezeket a fényhatásokat, és létrejön a *fotográfia,* ami az embert mozdulatlan állapotban, külső megjelenésében ábrázolja. Most a belső részek mozdulatlan ábrázolása következett: *Röntgen* ősünk ezt is megcsinálta. Csakhogy ekkor még sok megnyilvánulása volt az ősembernek, ami egész létével szorosan és elválaszthatatlanul összefüggött: például a mozdulat, a hang, a plasztikus térben való megjelenés; mindezeket külön kellett rekonstruálni, szervetlenné tenni, s aztán összerakni megint, hogy mi, tökéletes, szervetlen emberek létrejöhessünk. Egy *Edison* nevű szerves ember nagy lendületet adott ennek a problémának. Ő találta fel egyik lényeges szervünket, a *beszélőgépet*, mely a szerves anyagból áradó hangot szervetlen, megrögzíthető táblákon felfogta és elraktározta. Következett a mozdulat, ami még fontosabb megnyilvánulása az embernek. Ugyanaz az Edison ezt a kérdést is megoldotta: feltalálta a *mozgóképet,* ami falon, sík területen mintázta le az akkori ember tökéletes utódját: a gép által felidézhető embert.

Ezt a két dolgot mármost össze is kellett kötni egymással. Feltalálták hát a *kinetofont*, a beszélő mozgóképet, amit Bécsben mutattak be először. Ezen a képen az ember már majdnem teljesen rekonstruálva jelent meg: járt, mozgott, beszélt, ott és annyiszor, ahányszor nekünk tetszett; ez a kép már nem kapott kolerát meg egyéb betegségeket, ennek a képnek már nem kellett a jövőről gondoskodni, mert hiszen maga a kép megmaradt úgy, ahogy volt, és nem halt meg, mint tökéletlen mintája, a szerves ember.

A probléma most már befejezéséhez közeledett. Még csak egy olyan automatikus szerkezetet kellett feltalálni, ami ezeket a képeket a szerves ember segítsége nélkül, önmagától felveszi, és magától bizonyos időközökben kivetíti a térbe vagy egy síkra. Ez se váratott magára sokáig. Feltalálták a gépet, mely villamos úton, saját magától felveszi az ember életjelenségéből mindazt, ami benne lényeges: a hangot, a mozdulatot, a képet, mindazt, amit érzékkel felfogni lehet, s az értelem se maradt ki, hisz tudjuk a „lélektan”-ból, hogy az értelem csak érzetek útján felfogott képzetek összessége és vonatkozása, semmi egyéb. Így rögzítődött és rekonstruálódott halhatatlan, tökéletes szervetlenné az ember lényege. Mikor a tökéletlen

[*] Karinthy Frigyes filmes írásaiból *A gép hazudik (Írások a filmről)* című kötet mutat be válogatást (válogatta és szerkesztette: Nagy Csaba, Art'húr Kortárs Művészeti és Kulturális Alapítvány, 1996, 33-35.).

szerves emberek idáig jutottak, belátták, hogy abban a formában, ahogy eddig éltek, semmi szükség nincsen már reájuk: itt van helyettük a magától dolgozó mozgókép - és erre mindnyájan nyugodtan meghaltak és elporladtak. Mi pedig, az ő tökéletes utódaik, itt vagyunk helyettük, és sose halunk meg, csuhaj!

Beszélőgéppel felszerelt, falra vetített mozgóképtanítványok: Csuhaj, buhaj, sose halunk meg! Éljen a tanár úr!

Mindnyájan eltűntek a falról.

(1914)

Lajta Andor: A Lumière-testvérek (részlet)[*]

A „legöregebb” Lumière, Antoine Lumière, az apa, 1840-ben született Ormoy-ban, a franciaországi Haute Saone megyében. Az öreg Lumière korán lett árva: 14 éves korában vesztette el a szüleit. Párizsba ment, ahol arcképfestészettel foglalkozott. Az apa művészi és rajztechnikai készsége, tudása és megérzése átragadt később gyermekeire is. Az öreg Lumière alig 20 éves korában nősült és Besanconban telepedett le, nem messze szülővárosától. A hatvanas években a fényképészet állott az érdeklődés előterében. Daguerre és Niépce már készen voltak a fényképnyomtatás alapelméletével és gyakorlatilag is bemutatták a francia tudományos akadémia előtt. A deguerretyp feltalálása, népszerű elterjedése felkeltette mindazoknak az érdeklődését, akik addig fényképészettel foglalkoztak. Így Antoine Lumière is hamarosan otthagyta az arcképfestészet nemes foglalkozását és Besanconban telepedett le, ahol fényképészeti *műtermet* nyitott.

Itt Besanconban született Antoine Lumière első két fia August - 1862. október 20-án - és Louis, 1864. október 5-én. Ez a két fiú adta azután a világnak a mai technika egyik legszebb és legnemesebb művészetét és találmányát: a *filmet.*

*

Az 1870-es francia-német háború után a Lumière-család átköltözött Lyonba és itt új életet, új munkát kezdett. Antoine Lumière szerény, eléggé egyszerű és kezdetleges fényképészeti műhelyt nyitott, megfelelő laboratóriummal. Itt Lyonban aztán csendesen és csakis munkásságának élt a Lumière-család.

A család szaporodott. Egyik fiuk, Edouard, az 1870-es háborúban hősi halált halt. A két másik fiú: August és Louis a helyi iskolába jártak és szorgalmukkal, csendes úri magatartásukkal tűntek ki. A két fiú különös vonzalmat érzett a számtan, mértan, fizika és általában a természettudományok iránt, sőt Louis még görögül is tanult gimnazista korában... Louis később bekerült a legelőkelőbb lyoni iskolába, a L’ecole de la Martiniére-be. Nyáron a gyerekek igen kitűnő környezetben nyaraltak, úgyhogy művelődésükhöz a társadalmi alapot csakhamar magukba szívták. August előbb a líceumba járt, majd görög és latin tanulása révén szintén bekerült a La Martiniére-be, úgyhogy a két fivér most együtt tanult. Louis emellett zongorázott is és hallgatója lett a lyoni zenekonzervatóriumnak. Ám mindamellett, hogy a két fiú az akkori időkben meglehetősen túlterhelt klasszikus tananyaggal volt elfoglalva, mégis akadt elég idejük ahhoz, hogy a vegyi tudománnyal is behatóan foglalkozzanak. A vegytan nagyon vonzotta a testvéreket, különös kedvet és tehetséget éreztek minden iránt, ami összefüggésben állt a kémiával.

És mialatt a két gyerek felnőtt, tanult és készült az életre, Franciaországban és Belgiumban óriási léptekben haladt a fényképészet tudománya és elterjedtsége. A fényképészeti műtermeket modernizálták, új gépeket állítottak be. A nagyközönség hihetetlen mértékben szeretett a felvevőgép elé állni: *szinte önimádat szerűen fejlődött a fotográfia,* az új ipar és tudomány, amely mindenkit megfogott, laikust és hozzáértőt egyaránt.

Louis Lumière iskolái elvégzése után apja laboratóriumában dolgozott, pepecselt. Eközben valamilyen újfajta emulziót talált fel, állított össze, olyat, amelyet könnyen lehetett készíteni és emellett igen érzékeny minőségű is volt. Az apa ezalatt megnagyobbította üzemét és pedig

[*] Lajta Andor (1891-1962) újságíró, szerkesztő, a magyar filmtörténet-írás jelentős alakja. 1919-től harminc évfolyamot élt meg kiadásában a *Filmművészeti Évkönyv*. Az itt közölt részlet *Az ötvenéves film (A film úttörői)* című kötetéből származik (Budapest - Temesvár, 1946, 33-38.).

Montplaisirben, ahol egy hangárt vett át és alakított át emulziókészítő üzemmé. Ekkor Louis már 17 éves volt, August katonai szolgálatot teljesített, az üzemben pedig már vagy tíz munkás dolgozott. A vállalat azonban sehogy sem vált be, kevés volt a forgótőke és egy nap az öreg Lumiére úgyszólván teljesen tönkrement. De a két fiú tartotta benne a lelket, tovább dolgoztak együtt, tervezgették és végül sikeresen meg is találták azt, amit kerestek: *egy új, keményebb és fényérzékenyebb fémlapot.* Ez 1882-ben történt. Ez a fényérzékeny fémlap indította el Lumière-ék új üzemét, amely négy évvel később már 110.000 tucat lemezt állított elő. A montplaisiri gyár áruja csakhamar népszerű és ismert lett egész Franciaországban és mindenütt szívesen vásárolták. Odahaza pedig egyre bővült a gyár és az egykor recsegő, ropogó vállalat elérte fénykorát. A 10 munkással indult gyárban évek múltán 800 munkás dolgozott és naponta már 70.000 fémlapot és 7000 *méter* fényérzékeny papírost gyártott.

*

Louis és August Lumière Lyonban laktak, ahol közösen béreltek lakást, amelyben boldog családi életet éltek. Egyik héten az egyiknél jött össze a család, a másik héten a másik fiúnál. És mialatt a család ünnepélyesen bevonult az ebédlőbe, a két fivér megtárgyalgatta, fontolgatta a következő napok várható eredményeit és esélyeit...

Most nézzük, hogyan jutottak el a Lumière-fivérek a montplaisiri fotomechanikai gyárból a filmkészítésig. Milyen úton, milyen véletlenek kerültek össze a filmmel, amely *akkor még ismeretlen volt,* de Amerikában mintha már beszéltek volna róla és mintha láttak is volna valamilyen *hasonló* anyagot. Igen láttak, mert Edison Kinetoskopja már készen volt és elkerült Párizsba is. Itt a francia fővárosban élt Lumière-ék párizsi „vezérképviselője", Clément Maurice*,* akinek a Boulevard des Italienes 8. számú házában volt fényképészeti műterme. Ezt a műtermet Párizs akkori előkelő világa látogatta, és remek üzletnek bizonyult. 1894-ben, egy szép napon Párizsba érkezett Antoine Lumière, aki ilyenkor mindig meglátogatta egykori munkatársát és jelenlegi képviselőjét, Maurice-t. Ezúttal is elment hozzá, és Maurice rávette egykori főnökét, hogy nézze meg Edison *akkori* nagyszenzációjú újdonságát, a Kinetoskopot. Ezt a vetítőgépet a Boulevard Poissonniéren mutogatták egy kisebbszerű üzletben, párizsiasan szólva, bootique-ban. A Kinetoskop mozgó állatképeket mutatott be, amelyek valamilyen celluloidanyagon „mozogtak". Az öreg Lumière-nek nagyon tetszett az újdonság, és 6000 frankért vásárolt egy ilyen készüléket a hozzávaló „élőképekkel" együtt. Odahaza felszólította a fiait, hogy tanulmányozzák az „ügyet".

August és Louis azonnal hozzáfogtak a munkához és alaposan kitanulmányozták a celluloidszalag titkát és rejtelmeit.

Az Edison-féle Kinetoskop még nem volt „mozi", nem volt mozgófénykép, de lehet annak előfutárjaként tekinteni. A Kinetoskop 50 képet adott le másodpercenként. A vetítés akként történt, hogy egy laterna magicán keresztül vetítették a képeket az objektív előtt és a képek egy a falra feszített vásznon jelentek meg. Ez a kérdés izgatta a két Lumière-t, akik *hasonlót* akartak adni a világnak, de mégsem *egészen ilyet!* Valami egészen más mozgókép motoszkált a fejükben!

Hosszú hónapok teltek el és a két fivér végül is kitervelt egy olyan leadó- és felvevőgépet, amely új alapokra fektette a mozgókép elméletét. Gépükön papírszalagot vetítettek, erre fényképezték a képeket. A szalag egyébként - és itt nem kívánok technikai leírásba bocsátkozni - hosszú és szilárd papírosból készült. De nem sokáig készült papírosból, mert Louis csakhamar megtalálta *az igazi film összeállítást:* a celluloid-anyagot. Ezt a celluloidszalagot Louis brómezüsttel vonta be, ez volt a fényérzékeny réteg alapja és kiindulási pontja. Amikor megvolt a gép, vásárolt hozzá egy 16 méteres celluloidot, azt maga vonta be

brómezüst emulzióval és egyedül készítette az első mozgóképet, azt a filmet, amely bemutatja azt a jelenetet, amint a munkások elhagyják a montplaisir-i gyártelepet.

A munkások, akik *önmagukat* látták első ízben filmen, majd elnémultak a csodálkozástól. Ez volt a nyitány a Lumière-féle találmányhoz, amelynek hosszú-hosszú útja mérföldkő a kinematográfia történetében...

*

1894 karácsonyában vagyunk, a mozgókép tehát „kész" volt, itt volt, de a két testvér nem elégedett meg azzal, ami van, ők *többet és jobbat akartak.* Este, amikor a munkások elmentek és csend borult a hatalmas gyártelepre, a laboratóriumban a két *fantaszta* tovább dolgozott, hogy tökéletesítsék a kinematografikus gépet, azt a gépet, amelynek még nem volt neve, csak tudták, hogy a *képek és alakok mozognak,* de amelyről sohasem álmodták, hogy ötven év múlva ez a nyolcadik világcsoda!

Két hónappal később, 1895. február 13-án Lyonban Yvon Rabilloud mérnök kiállította a kész gépről a szabadalmi oklevelet, az angol szabadalmi okirat április 8-án kelt, míg a németet április 11-én állították ki. És ezzel a „belépőjegy"-gyel az életbe indult hódító útjára a Lumière-féle kinematografikus gép.

Louis és August Lumière 1895. március 22-én mutatták be elsőízben gépüket a párizsi Sodiété d'Encouragement á l'Industrie National külön bemutató ülésében. Ezen az ülésen M. Mascart, a Tudományos Akadémia elnöke elnökölt és nagy figyelemmel nézte végig a produkciót. Itt vetítették le a világ *legelső igazi mozgóképét:* azt a bizonyos filmet, amely azt a jelenetet tartalmazza, amikor a gyár munkásai elhagyják a Lumière-féle gyártelepet. Ugyanazt a képet vetítették le, ugyanabban az évben, júniusban, amikor Lyonban a Société Photographique de France ülésezett. Ezen a kongresszuson készült a világ „második" filmfelvétele: Lumière-ék felvették azt a „jelenetet", amikor mr. Janssen, a párizsi Observatorium igazgatója beszélget Lagarne nevű barátjával. Ezt a filmet másnap vetítették le a kongresszusi résztvevők előtt és ma, öt évtized távlatában is el tudjuk képzelni azt az óriási hatást, amit ez a mozgókép ott kelthetett...

A Lumière-féle találmány csakhamar híres lett a külföldön is. Lumière elvitte a gépet 1895 novemberében Belgiumba és november 10-én bemutatta a L'Association belge de Photographie ülésén Brüsszelben. Ez volt a Lumière-féle gép első külföldi szereplése. Néhány nappal később, november 16-án a tudományos világ sok-sok nagysága előtt mutatta be gépét és filmjét Lumiére a párizsi Sorbonne-on. A kinematográfia hallatlan jelentőségét semmi sem bizonyítja jobban, minthogy tudósok találták fel és a tudományos világ különböző fórumai előtt kezdte meg pályafutását.

Ezek után a két Lumière már *a nyilvánosság elé vágyott*, embereknek, nem tudósoknak akarták a vetítőkészüléket bemutatni, a világnak akarták odakiáltani, hogy íme, *itt a XX. század új találmánya!*

Párizsban a két Lumière apjuk régi barátjával, mr. Clément Maurice-szal karöltve néztek helyiség után, hogy a mozgóképeket nyilvánosan bemutassák. Egyetlenegy párizsi körúton sem találtak üres helyiséget, hiába mentek végig a Place de Republique-től a Madeleinig, sehol semmi helyiség! Helyiségkeresés közben a rue Daunoun találkoztak Maurice egyik ismerősével, mr. Borgoval, aki régebben a Café de Parisnak volt az üzletvezetője. Tőle kérdezték, nem tudna-e egy helyet, ahol a közönségnek be lehetne mutatni mozgóképeket? Ez a Borgo, aki vagy hat hónap óta a Boulevard des Capucinesen levő Grand Cafét vezette, elmesélte nekik, hogy a kávéház alagsorában volna egy kisebb helyiség, ahol eddig

biliárdoztak, azonban hatósági intézkedés folytán ezeket a biliárdversenyeket betiltották. Antoine Lumière és Clément Maurice elmentek Borgo utasításai alapján Volpini úrhoz, aki ennek a háznak volt a tulajdonosa. Volpini végighallgatta a két ember előadását, azonban rögtön kijelentette, hogy a kérdéses pincehelyiség *színházi előadások* megszervezésére nem alkalmas, mert kicsi! De a két úr megmagyarázta Volpininek, hogy *nem színházi* előadásokról van szó, hanem „élőképeket" akarnak vásznon vetíteni, mire Volpini úr természetesen egészen bizalmatlan lett. Ők mindenesetre 20 százalékos részesedést ajánlottak fel Volpininek, aki azonban ezt az „ajánlatot" nem fogadta el, hanem - egye meg a fene felkiáltással - napi 30 frank bérért kötélnek állt. A felek azonnal megállapodtak és a szerződést egy évre meg is kötötték.

Antoine az első mozgóképszínház „igazgatójává" barátját, Clément Maurice-ot nevezte ki, aki azonnal hozzá is fogott a helyiség átrendezéséhez, a székek beállításához stb.-hez. Maurice úr hamarosan el is készült a remek filmszínházzal és azt elnevezte *Salle Indien*-nek. Így készült el Európa első mozgóképszínháza a fény városának egyik nagy körútjának csendes pincehelyiségében 1895. év végén...

Mialatt Maurice dolgozott és berendezkedett a helyiségben, Antoine Lumière visszautazott Lyonba és arra ösztökélte fiait, hogy a *megnyitáshoz szenzációs műsort állítsanak össze* és ezzel lepjék majd meg a bámuló és csodálkozó világot.

A két fiú erősen dolgozott. A kelleténél több kópiát készítettek, hátha valamelyikük tűz folytán elveszne, hogy legyen helyette nyomban más. Az apa ezalatt elkészítette a reklámot, a propagandát, a meghívókat és mire *1895 karácsonya közeledett,* majdnem minden készen állott az induláshoz!

Lumière-ék szerették volna a karácsonyi hangulatot a megnyitás céljaira felhasználni, ez azonban nem sikerült és így csak 1895. december 28-án nyílt meg Európa első mozgóképszínháza Párizsban, a Boulevard de Capucines-on. A „mozi" körül hatalmas plakátok hirdették a nagy eseményt, ezek hívták fel a közönség érdeklődését a várható szenzációra. Az egyik bejáratnál ez a történelmi jelentőségű plakát díszelgett:

„A LUMIÈRE-MOZIVETÍTŐGÉP"

A készülék, amelyet Auguste és Louis Lumière urak fedeztek fel, sorozatos állófelvételek révén összegyűjti mindazokat a mozgásokat, amelyek egy adott időszak alatt egymást követték az objektív előtt, majd oly módon reprodukálja őket, hogy életnagyságban kivetíti a képeit egy moziterem vetítővásznára.

1. A munkaidő vége
2. A civakodó baba
3. Az aranyhalak
4. A vonat érkezése
5. Az ezred
6. A kovács
7. Egy játszma écarté
8. Gyomégető asszonyok
9. A fal ledöntése
10. A tenger

*

A vetítőgépházban a montplaisiri gyár egyik mechanikusa, Moisson irányította a gépet, a lámpát, figyelt a falra és bizony eléggé izgalmas körülmények között küzdött a premierláz külsőségeivel. A belépti díj általában egy frank volt, egy-egy előadás 20 percig tartott, amihez képest a belépti díj eléggé magas volt. A tíz film egyenként 16-17 méter hosszú volt. A

premier előtti napon „sajtóbemutatót” rendezett a két Lumière (úgy látszik, ettől a naptól kezdve *elválaszthatatlan a film*bemutató a *sajtó*bemutatótól), de megjelent ezen a bemutatón több színház igazgatója is. A jelenvoltak között vegyes hatást keltettek a képek, egyik-másiknak a szája tátva maradt, néhány epés, rosszmájú úr indignálódva panaszkodott, hogy idejét elrabolták ilyen szamárságokkal, a siker, amint látjuk, nagyon megoszlott. Egyik másik néző még tapsolt is, a többség azonban nem fejezte ki semmiféleképpen sem tetszését, sem nemtetszését. A tengerről szóló képnek mélységes hatása volt, ugyancsak izgalmat keltett *A vonat érkezése* című kép is, mindazonáltal valamennyi film lekötötte a nézők nagy részének a figyelmét.

Az előadás után Georges Méliès ajánlatot tett Lumière-nek, hogy megvásárolja tőle a gépet és előbb 5000 frankot, majd 10.000 frankot ígért, ezzel szemben mr. Thomas, a Musée Grevin igazgatója már 20.000 frankot ajánlott fel a gépért, ezen túlmenően mr. Lallemand, a Folies Bergére igazgatója már 50.000 frankért akarta a leadógépet megvásárolni, azonban Lumière ezzel utasította vissza a legcsábítóbb ajánlatokat:

- Nagy titok a gép szerkezete, ezt nem adhatom el. Meg akarom tartani a kihelyezés kizárólagosságát magamnak (már ti. a filmek bemutatásának monopoljogát).

A Cinematographie Lumière plakátjai nagy hatást keltettek a járókelők körében. A sétálók nem haladtak el a Salle Indien előtt anélkül, hogy néhány pillanatra meg nem álltak volna. A csatát Lumière-ék megnyerték. Egész Párizs beszélt az új csodáról, egész Párizs lázban égett, *hogy megnézze a mozgó- és élőképeket. És ezzel 50 évvel ezelőtt megindult a nagy technikai csoda világhódító útjára.*

Filmtípusok, filmműfajok

A filmnek a valóság reprodukciójából következő „kettős természete” születésének pillanatától kezdve kétféle filmtípus kialakulását tette lehetővé. A „valóság”, azaz a környező világ megtörtént eseményeit feltáró *tényfilmek* a dokumentumfilm elődei voltak, míg az új kifejezési eszköz reprodukciós természetét előtérbe helyező *látványos felvételek* a kitalált történetek, a fikciós játékfilmek felé nyitottak utat. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy e két, látszólag egymással szemben álló filmtípus közös tőről fakad. Nem véletlen, hogy az első „dokumentumfilmesnek” kikiáltott Lumière-ék is forgattak a kamera kedvéért eljátszott, kitalált történeteket, például *A megöntözött öntöző*t. S a filmművészet első bűvészinasa, Georges Méliès fantasztikus trükkáradata sem volt idegen a korabeli riportfilm-készítőktől. A forgatás nehézségeire való tekintettel ugyanis sok különleges eseményről - koronázásokról, háborúkról - stúdiókban, szereplőkkel, díszletek között készültek a híradók, amiket a nézők nem ritkán már a tényleges esemény megtörténte előtt láthattak a mozikban. Dokumentumfilm és játékfilm között formai szempontból nehéz határvonalat húzni - mindkét filmtípus ugyan-azon a módon tárja elénk képeit, ugyanúgy meséli el történeteit -, csak a funkció, a bemutatás körülményei, a jellegzetes stíluseszközök utalhatnak az adott mű dokumentarista vagy fikciós jellegére. Nem véletlen, hogy időről időre felmerül a dokumentarizmus és fikciós filmforma határainak összemosása, ami nemcsak sajátos filmműfajt (a dokumentarista játékfilmet), hanem - amennyiben az alkotó nem egyértelmű vagy félrevezető információkat ad a film típusáról - istenkísértő manipulációt is eredményezhet. (Ebből az összefüggésrendszerből egyébként - a dokumentum- és a játékfilmtől a reprodukció tárgyában valóban különböző - animációs film lóg csak ki.)

Fejezetünk első szövegei tehát úgy beszélnek a dokumentumfilmről és a játékfilmről, hogy hangsúlyozzák a két filmtípus közös gyökereit. Flaherty és Buñuel dokumentumfilmjei éppen „tisztátalanságukkal”, játékfilmes eszközeikkel érik el, hogy a valóság felszíni rétegén áthatolva egy mélyebb igazsághoz jussanak. S lényegében ugyanezt teszi, csak fordított úton, Méliès is: a valósághoz tapadt filmképet a fantázia birodalmába emeli - ahonnan a mozi, mint azt naponta tapasztalhatjuk, azóta sem szabadul.

Vajon miért nem? Ennél a fontos kérdésnél érdemes elszakadnunk a film alaptermészetének vizsgálatától, hogy más szempontokat is figyelembe vehessünk. Kik, miért és kiknek csinálnak filmeket? A mozgókép csak a hagyományos művészet funkcióit elégíti ki? Többször utaltunk már rá, hogy ez nem így van; sőt sokan a filmet nem is tartják művészetnek. Nos valóban, a mozgókép eddig megismert tulajdonságai, továbbá a születését övező történelmi korszak, a 20. század eleje, legalább annyira kedvezett annak, hogy a film a tömegek számára szórakoztatást nyújtson, mint hogy a kevesek, az „értők” művészete legyen. A film ráadásul ipari termék, az előállítása sok pénzt, nagyfokú szervezettséget igényel. Mint szórakoztató-ipari termék a film tehát üzlet, méghozzá nem is akármilyen. A kezdeti békeidők után, amikor még nem létezett „művészfilm” és „közönségfilm”, csak vidám vagy szomorú, tanulságos vagy ostoba mozgókép, hamarosan bekövetkezett a törés, ami azóta szinte áthidalhatatlan szakadékká mélyült. Vannak tehát művészi szándékkal készült, illetve elsősorban a bevételre figyelő alkotások. E megkülönböztetés számunkra csak abból a szempontból fontos, hogy mindenkor szem előtt tartsuk: mást kell várnunk tőlük, hiszen különböző céllal készültek. Egyik sem jobb vagy rosszabb, csak *más*. Amennyiben a művészetre szavazunk, tudomásul

kell vennünk, hogy az ezzel a szándékkal készült filmek csak a világ filmgyártásának töredékét teszik ki - ám ugyanakkor az is fontos, hogy a filmek áradatában mindenkor jusson hely - és pénz - a gazdaságilag esetleg ráfizetéses, művészileg viszont értékes alkotásoknak. Hogy ez a megosztottság mennyire áthatja a film történetét, azt jól jelzi az elkötelezett avantgardista Moholy-Nagy László indulatos kirohanása a pusztán gazdasági szempontokat érvényesítő filmipar ellen (mint látjuk, nehéz elkerülni a minősítést) és Andrzej Wajda, a neves lengyel filmrendező szomorú köszöntője a film századik születésnapján, amikor az életét a filmművészetnek áldozó alkotónak tudomásul kell vennie: ma már, a televízió és a számítógép világában egészen más közegben szólalnak meg, más elvárásokkal szembesülnek a mozifilmek.

Szerencsére azonban mégis akadnak példák a film történetében az ellentétek áthidalására, ahol a szórakoztatás és a művészi szempont megfér egymással, sőt még ráfizetéstől sem kell tartani. Az úgynevezett műfaji filmek terén sok jelentős mester-rendező ért el mind a nagyközönség, mind a „vájt fülűek" körében sikereket. Ezeknél az alkotásoknál legtöbbször maga a műfajiság mint egy jól ismert történetsémát jól ismert eszközökkel elmesélő poétikai elv biztosítja azt a „többletet", aminek a segítségével az emberiség alapélményei - szerelem, bűn, igazság, harc - fogalmazódnak meg rendkívül közvetlen, élményszerű módon. A műfajelmélet kérdései igen bonyolultak, ráadásul ezeknek a filmeknek a rendezői a legkevésbé sem tudatosan formálják ki munkáik jelentését, sokkal inkább a hatásra figyelnek, s a nézők is mintegy ösztönösen éreznek rá a magával ragadó hatásmechanizmusok mögött az örök emberi tartalmakra. Éppen ezért a fejezet második felében az elméletalkotás és a rendszerezés igénye nélkül különböző korokban született eltérő jellegű írásokból válogattunk, amelyek a filmtörténet legjellegzetesebb, „legfilmszerűbb" műfajaiba engednek bepillantást.

Hevesy Iván a kortárs szemével és lelkesedésével ír az egyetlen kizárólag a filmben létező, és a hangosfilmmel lényegében letűnt műfajról, a burleszkről. A westernről is elsősorban jellegzetes filmképek jutnak eszünkbe, holott a műfaj az irodalomban is létezik. Máig tartó állóképességét a társadalmi tudattal való szoros kapcsolatának köszönheti, ahogy ezt Wall Wright a western elbeszélő szerkezetének alakulását elemző írása bizonyítja. Hitchcock egyike azon rendezőknek, aki úgy tudott izgalmas és népszerű filmeket csinálni, hogy közben a francia új hullám „szerzői filmesei" számára is példaképpé vált. Nem véletlenül készített vele hosszú interjút François Truffaut, amelyben a Mester sohasem a „mondanivaló", hanem mindig a hatás vagy a technikai lehetőségek oldaláról kommentálja a bűnügyi filmek jellegzetes fogásait, illetve egyes munkáit. A műfajok az idők során természetesen változásokon esnek át. Így igen tanulságos lehet egy-egy jellegzetes műfaj vagy akár hős köré szerveződő munkák összehasonlító elemzése. A végeredmény egyszerre vall a műfaji vonások kötöttségéről és rugalmasságáról: a lényegében egyforma szerkezetű történetek (Tarzané, King Kongé vagy James Bondé a horror, a thriller, az akció- vagy a katasztrófafilm műfajában) különféle társadalmi igényeknek tudnak megfelelni.

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből (részletek)*

Rövid bevezetés a dokumentumfilm történetéhez

„Lumière-ék rövidfilmjei dokumentumfilmek voltak, a szó mai értelmében" - olvashatjuk Gregor és Patalas 1962-ben megjelent, *A film világtörténete* című művében.[3] A kitűnő szerzőknek ez a megállapítása minden bizonnyal túlzó. Hiszen Lumière-ék filmjeiben hiába keressük az *alkotás* kritériumát, kivált a műalkotását. S nem hasonlíthatók azokhoz a dokumentumfilmekhez sem, amelyek napjainkban kerülnek a vászonra, de nem tartoznak a filmművészet körébe. A film filmművészet előtti, még differenciálatlan korszakában készültek. *A kisbaba reggelije*, a *Munkaidő vége* és más egy-két perces filmek *mozgás* közben, természetes körülmények között ábrázolják az embereket, s jelentőségük abban áll, hogy a filmes dokumentálás kezdetét, kezdetleges fokát jelentik. Mai tudásunkkal egyáltalán nem nevezhetők dokumentumfilmeknek, legfeljebb - némi engedménnyel dokumentum*felvételek*nek. Az igaz, hogy ezek a felvételek képezik a dokumentumfilm alapját, pontosabban adják meg a lehetőséget a film egy speciális műfajának megteremtésére, ám ahhoz, hogy ez megszülessék, még legalább huszonöt évre van szüksége a filmnek: az első dokumentumfilm-alkotásnak Robert J. Flaherty *Nanuk, az eszkimó* (1921) című művét tekinthetjük, mivel rendelkezik mindazokkal a komponensekkel, amelyeket nélkülözhetetlennek tételezünk a filmalkotások számára.

A film kezdetén a rögzítésen volt a hangsúly, s a felvételkészítők szinte válogatás nélkül fotóztak mindent, ami mozog. A film hosszának (két-három perces időtartamra való) növekedésekor indul meg a *válogatás* a lefilmezendő valóságanyagban. A dokumentumfilm-felvételeken egyre gyakrabban jelentek meg a nemzetközi élet eseményei és jelentős alakjai: a felvételek valóságrögzítő funkciója már nem korlátozódott a mozgás megörökítésére, hanem - ezzel párhuzamosan - a *tájékozódást* is feladatuknak tekintették.

A válogatás, amely ez időben a rendezés embrionális megjelenítését képviseli, kb. 1903-tól újabb lendületet kapott: a film technikai fejlődése következtében lehetővé vált a filmidő szabályozása, a valóság újraalkotott, narratív megjelenése. Megszületett a film-forgatókönyv, kezdetét vette a nickelodeon-korszak (1904-1910).

1910 után a filmipar segítségével az így kialakult filmműfaj - mai kifejezéssel: a játékfilm lett a filmelméletben az uralkodó, a domináns. Ennek az átalakulási folyamatnak (...) a dokumentumfilmre gyakorolt hatását Lewis Jacobs így látja: „A korábban, majdnem nyolc évig uralkodó tény-filmet (*film of fact*) gyorsan és majdnem teljesen kiszorították a kereskedelmi értékeket szem előtt tartó filmgyárak. A film e fajtája megmaradt a vándorló filmeseknek, s világjáróknak, eseményvadászoknak, tudósoknak, kutatóknak és más nem hivatásos filmkészítőknek, akik különböző okok miatt, beleértve a tudományos buzgalmat és a zsurnalizmusra irányuló hajlamukat, új teret, aktualitást és kifejezésmódot adtak e műfajnak."[4]

Ezek a változások talán legkevésbé a film tájékoztató funkcióját érintették. Így nem volt akadálya annak, hogy a helyi eseményeket, a társadalmi élet jelentős mozzanatait, s a világban

* A szerző azonos című kötetének két fejezetéből idézünk (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983, 85-90., 147-151.).

[3] Ulrich Gregor - Enno Patalas: *A film világtörténete*, Gondolat, Budapest, 1966, 15.

[4] *The Documentary Tradition*. Válogatta, szerkesztette és a bevezetőt írta: Lewis Jacobs, Hopkins and Blake, New York, 1971, 3-4.

történt (főként politikai) változásokat rögzítő dokumentumfilm-felvételeket rendszeressé ne tegyék: megjelent az állandó film-híradószolgálat. 1910-ben kerül vászonra az első *film-híradó,* a Pathé News, amelyet Charles Pathé amerikai leányvállalata készített. A kezdeményezés kedvező visszhangra talált, a „főműsor" előtt vetített híradófilmeket a közönség megkedvelte. Az USA-ban hamarosan még négy cég - a Hearts, az Universal, a Paramount és a Fox - vállalkozott ennek a filmtípusnak a gyártására. Ezek a filmek többségükben érdekességeket, furcsaságokat, különlegességeket mutattak be, s jórészt megelégedtek a bemutatás tényével, semmilyen módon nem kommentálták azokat, s nem foglaltak állást velük kapcsolatban. A filmhíradó meghatározott célú, ideologikus felhasználására az 1917-es Októberi Forradalom után, Szovjet-Oroszországban került sor.

A filmkészítés perifériájára szorult dokumentumfilm-felvételek közül még leginkább azok kaptak zöld utat, amelyek az egzotikum (a századelő nézője számára ismeretlen tájak, emberek, szokások) bemutatására törekedtek. Távoli vidékek jelentek meg az európai és az észak-amerikai filmvásznakon. A mozgófénykép nyújtotta látványhoz ez esetben a megismerés, az addig ismeretlen valóság „mozgófénykép-másának" élvezete is járult. Természetesen ezek a filmek (egy-két kivételtől eltekintve) nem rendelkeztek tudományos megalapozottsággal, inkább egy autodidakta útibeszámolóhoz hasonlítottak. Ugyanakkor az egzotikum jelenléte a filmekben olyan vonzó erőt jelentet, amely leginkább képes volt felvenni a versenyt a játékfilmekkel. Épp ezért a filmkészítők szívesen forgattak ilyen jellegű filmeket, hiszen az egzotikum, szinte minden művészi megoldás nélkül, önmagában biztosítani látszott a sikert. Ezeknek a filmeknek a (viszonylagos) presztízse közvetve hozzájárult ahhoz, hogy olyan film, mint a *Nanuk, az eszkimó* elkészülhessen. (Más kérdés, hogy Flaherty művében ezeknek az egzotikumot hajszoló filmeknek, mondhatni antitézisét fogalmazta meg.)

A film funkcionális differenciálódása,[+] a különböző filmműfajok (viszonylagos) kialakulása azonban még nem volt elegendő a dokumentumfilm-alkotás megszületéséhez. Ehhez szükség volt az első években használt film-"nyelv" artikulációjának[++] megteremtésére is. Ez a folyamat a játékfilm műfajában ment végbe. Magának a folyamatnak az elemzésére most nem térhetünk ki. Annyit azonban feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy kb. 1905-től kezdődően (nagyjából Edwin S. Porter munkásságától) a filmeknek nemcsak a méterhossza, de kifejezőképessége is gyarapodott. Nem pusztán képletesen szólva: a film a színpadtól a regény mesélési módja felé fordult. A totál-plán egyeduralma megdől s a művekben a közeli és félközeli (ún. second vagy amerikai) plánok jutnak jelentős szerephez. Ezáltal a filmképek vizuális értéke növekedett, s ami leginkább ennyire fontos: szabadabb, ugyanakkor árnyaltabb lesz az ábrázolás. Ez azonban csak a dolog egyik oldala: a korábbiaknál artikuláltabb film-"nyelv" nyit ugyanis kaput a készítő világképének, gondolatainak, érzelmi attitűdjének, lehetőséget ad azok pontosabb s egyszersmind határozottabb megjelenítésére: döntő szerephez juttatja a rendezőt. „... az egymást felváltó síkok, filmképek drámailag is értelmezik egymást - írja Hevesy István -, és nemcsak önmaguk tartalmával beszélnek, hanem azzal is, hogy egymásután jönnek, vagy azzal, hogy egymásból kiszakadnak, bizonyos drámai összefüggésekre világítanak rá."[5] Egyetlen szóban összefoglalva a változás lényegét: montázs.

Robert J. Flaherty érdeme és filmjeinek dokumentumfilm-történeti értéke többek között éppen abban áll, hogy - kissé egyszerűsítve a dolgot - a játékfilm műfajában kidolgozott, artikulált film-"nyelvet" használta a dokumentumfilm-felvételek készítésekor és összeállításakor.

[+] funkcionális differenciálódás = feladatkör szerinti szétválás *(A szerk.)*

[++] artikuláció = tagolás *(A szerk.)*

[5] Hevesy Iván: *A film életrajza*. Hafa, Budapest, 1943, 143-144.

Természetesen nem másolta, hanem adaptálta a dokumentumfilm-készítés másfajta feltétel-rendszeréhez. Ez abban is megmutatkozik, hogy Flaherty jóval kevesebbszer nyúl a montázs eszközéhez, mint hasonló hosszúságú, kortárs filmek rendezői; relatíve „nyújtottabb" felvételeket, beállításokat alkalmaz, hogy a szokásosnál erőteljesebb jelentést biztosítson a dokumentárisan lefilmezett valóságanyagnak. A *Nanuk, az eszkimó* jórészt ennek az alkotástechnikai fordulatnak köszönheti, hogy az addig tájékoztatást nyújtó, egzotikumot bemutató, oktató jellegű dokumentumfilm-felvételek most „emberi" arcukat mutatták, a művészi megismerést szolgálták. S ehhez a „hidat" a rendező felfedezése teremtette meg: magában a témául szolgáló anyagban vette észre a dráma lehetőségét. Flaherty rendezésében Nanuk küzdelme mindenki számára átélhető drámává magasodott. Mindebben persze a „nyelvi" transzpozíción kívül még sok más dolog is közrejátszott - Flaherty munkásságával a következő fejezet bővebben foglalkozik. (...)

Robert J. Flaherty

(...) Flaherty a valóságos, az igaz eszkimó életet akarta filmszalagra venni, műalkotássá formálni, ezért arra törekedett, hogy elsősorban a tényleges eszkimó élet alakítsa ki nagy vonalakban, formálja meg a filmet, adja meg alaphangulatát. A mindennapi eszkimó életet, annak gyötrelmeit és szépségeit kívánta egy műalkotásba emelni. Épp ezért arra törekedett, hogy minél jobban megismerje, maga is élje ezt az életet, érezze a környezet ridegségét, az emberek melegét. Több mint egy évig élt az eszkimók között, minden egyes családnak levetített a filmből részleteket, akik elhagyták a Fehér mester gúnyolását, s a filmezést mindennapos dolognak tartották. Nem zavarta őket, sőt, állandóan a rendező segítségére voltak. Flaherty konyhája lett az eszkimók találkozó helye, ahol a „kályhán mindig volt egy ötgallonos vödörben tea és kétszersült." Közös tulajdon volt a rendező gramofonja, amely a legkedvesebb és az eszkimók számára a legmulatságosabb szórakozás volt.

Mindez akkoriban nemcsak egyszerűen egy addig még soha nem volt filmezési módszert jelentett, hanem egy újfajta világszemléletet is. Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, hogy Flaherty idejében az eszkimókat lenézett, a civilizációból kirekesztett, alsóbbrendű fajnak tekintették, akik csak azért kerülték ki azt a módszeres pusztítást, melyet pl. az indiánok elszenvedtek, mert Északon laktak, s így rendkívül nehezen voltak megközelíthetők. Másrészt más népeknek itt megtelepedni szinte lehetetlen volt. Az érckeresés így is sok ellenségeskedésre adott okot. Amikor Flaherty az eszkimók közé költözött, akkor a polgári társadalom szerint az egyik legnagyobb „szentségtörést" követte el: közösséget vállalt egy „nem fehér fajjal", mi több, arra „vetemedett", hogy bebizonyítsa: az eszkimók éppolyan emberek, mint bárki más a Földön.

Mindezt Flaherty nem látványosan csinálta. Nem adott hírhedt nyilatkozatokat, nem tette közzé programnyilatkozatát, tartózkodott mindenféle szervezett mozgalomtól. Ez nem fért volna össze egyéniségével, de bizonyára a Revillon fivérek sem örültek volna neki, akik nyilvánvalóan gazdasági meggondolásból adták pénzüket a rendezőnek. Egyszerűen elutazott Északra az eszkimók közé, és megcsinálta a *Nanuk az eszkimó* című filmet, amely méltán reprezentálja a dokumentumfilm történetében először megjelenő újfajta humánus gondol-kodást.

Flaherty egyénisége, romantikus lendülete magával ragadta az eszkimókat, akik olykor maguk is ötleteket adtak, mit kellene csinálni, mit kellene filmre venni. Készségesen feltárták küzdelmes életüket, sőt, olykor különvállalkozásokra biztatták a rendezőt (egy alkalommal hetekig elidőztek egy sikertelen medvevadászattal, épphogy megmenekülve az éh- és

fagyhaláltól). Másrészt állandóan segítségére voltak, hogy a felvételezés technikája mind tökéletesebb legyen. Flaherty és az eszkimók szinte közösen készítették el a filmet, természetesen a rendező irányításával. A filmkészítés így az eszkimók életébe ötvözött filmforgatás lett. Idézzünk a munkából két jellemző epizódot, annál is inkább, mert hiszen ez volt az első ilyen módszerű forgatás a világon.

Nanuk adta az ötletet Flahertynek, hogy készítsen felvételeket a rozmárvadászatról, az eszkimóélet egyik nagy eseményéről, ő tudja is, hol a „Rozmár-sziget", ahol nyáron rengeteg rozmár tanyázik. A 20-25 tagú vadászcsapatot és filmstábot nagy eszkimósereg búcsúztatta. Többnapi vándorlás és várakozás után rábukkantak egy csapat rozmárra. Nanukkal az élen megkezdődött a vadászat. „Amikor Nanuk már majdnem közöttük volt, kinézte magának a leghatalmasabb hímet, gyorsan felemelkedett és teljes erőből kivetette szigonyát. A megsebesített hímállat dühében ordítva hatalmas testét alámerítette és csapdosta a tengert. (Súlya több mint 2000 font.) A hímek üvöltése életük megmentése érdekében, a csapat csatakiáltása, amely átszelte a levegőt, a megsebesített hím párja, amint összeszorított fogakkal beúszott, hogy megmentse a hímet - ez volt a legnagyobb harc, amit valaha láttam. Hosszú ideig döntetlen volt a küzdelem, - az emberek állandóan jöttek hozzám, hogy használjam fegyveremet - de figyelmem egyetlen tárgya a kamera kurblija volt, s úgy tettem, mintha nem érteném őket. Végül Nanuk tovább üldözte a zsákmányt a hullámok közé, de a viharzó tenger annyira dobálta, hogy a vízben nem tudta megkaparintani. Legalább húsz percig tartott a küzdelem. Szándékosan mondok húsz percet, mert legalább 1200 láb filmet forgattam le."[6]

Nem kevésbé érdekes a másik eset. „A filmkészítés egyik legnagyobb problémája az volt, hogy egy elég nagy iglut (eszkimó kunyhót) kellett konstruálni ahhoz, hogy le lehessen filmezni a belső teret. Az átlagos eszkimó iglu, amely körülbelül tizenkét láb átmérőjű, ehhez túl kicsi volt. Én egy olyan méretet jelöltem meg, amelynek átmérője huszonöt láb volt, és Nanuk és társai hozzáláttak életük legnagyobb iglujának megépítéséhez. Két napig dolgoztak, az asszonyok és a gyerekek segítettek nekik. Ezután jött a nehezebbik rész: helyet kellett vágni öt jégtáblába ablaknak, anélkül, hogy az épület meggyengüljön. Alig kezdték el, amikor az épület darabokban a földre omlott. „Sebaj" - mondta Nanuk, „legközelebb meg tudom csinálni". Még két napig dolgoztak, de ismét ugyanolyan eredménnyel: mihelyt a jég-ablakokat kezdték behelyezni, a szerkezet a földre omlott. Ez nagy tréfa volt és oldalukat fogva nevettek szerencsétlenségükön. Ismét Nanuk kezdett neki a „big aggie igloo"[7] építésének, de ekkor a gyerekek és az asszonyok szánon hurcolták hordóban a vizet a vízgödörből és jegelték a falat, amilyen gyorsan csak tudták. Végül befejeződött az iglu építése és olyan megelégedetten szemlélték, mint a gyerekek a ház építését. A jégablakon átjövő fény nem bizonyult megfelelőnek és amikor végül a belső tér filmezésére került sor, a kamera fölött levő boltozatnak csaknem a felét el kellett távolítani, s Nanuk és családja úgy tért aludni és úgy kelt fel, hogy a kinti hideg áramlott befelé a kunyhóba."[8]

[6] Robert J. Flaherty: *How I filmed the „Nanook of the North"*. Worlds' Work, 1922/44. 553-560., 632-640.

[7] big aggie igloo = nagy kamera iglu. Az eszkimók aggie-nek nevezték a kamerát.

[8] Robert J. Flaherty: *Life among the Eskimos*. Worlds' Work, 1922/44. 553-560., 632-640.

Földényi F. László: Buñuel tekintete

Föld, kenyér nélkül, 1932[*]

Ellenállhatatlan és lenyűgöző az a jéghideg szenvtelenség, amely Buñuelnek korai dokumentumfilmjéből árad. Annál inkább az, minél jobban úgy érzi a néző, hogy az erkölcsi érzékét tette próbára a rendező. Mert ez történik. Buñuel már-már gátlástalanul, egy orvos kíváncsiságával vizsgálja, mit bír még el nézője szervezete. S lám, sok mindent elbír - többet, mint amit a felvilágosítók, a népnevelők, az erkölcs- és társadalomkutatók hinni szeretnének.

A *Föld, kenyér nélkül* látszatra minden kockájában szociográfiai témájú. Mégis, ez pár perc elteltével kezd kétségessé válni. És mire a film véget ér, kiderül, hogy a nyomor, a szenvedés, a pusztulás kérlelhetetlenül objektív bemutatása egyáltalán nem azt az egyértelmű célt szolgálja, amit hasonló technikájú filmek esetében megszoktunk. Mintha a nyomor csak ürügy lenne, a szenvedés pedig inkább alkalom, hogy a rendező a film eszközével valami egészen másról beszélhessen - olyasmiről, aminek a nyomorhoz, a lepusztultsághoz csak részben van köze. Magáról az életről vall itt Buñuel, vagy - tágabban - a csupasz létezésről. Bár a nyomort, a kínt és a megbélyegzettséget mutatja be, mégsem próbál felkavarni, nem kíván meggyőzni, semmire nem akar ráébreszteni, s végképp nem foglalkozik azzal, hogy célokat tűzzön ki. Hiányzik tehát belőle az *ideológia.* És ez azért feltűnő, mert témáját illetően látszatra éppen a kor legideologikusabb célzatú filmjeivel (oroszok, németek) rokonítható. Mégis, ég és föld a különbség.

Az ideológus mindig rámutat valamire, s ezzel akaratlanul is éppen azzal szemben teremt távolságot, aminek nézőit, hallgatóit meg szeretné nyerni. Buñuel ezzel szemben olyan vakmerően ereszkedik alá abba, amiről filmet készít, hogy fölmerül a gyanú: vajon nem azért akarja-e bemutatni ennek az isten háta mögötti spanyol falunak a hihetetlen nyomorát, mert *élvezi* az alászállást, titkos gyönyörét leli abban, ami riasztó? Deklarált szándéka szerint *dokumentumfilmet* készített. Valóban dokumentumértékű ez a film. De számomra nem a kamera *előtt* álló, annak kiszolgáltatott nyomorgatók és szenvedők dokumentuma, hanem a kamera *mögé* bújó rendező rejtélyes ösztönszerkezetének a dokumentuma. Mintha kameráját elsősorban arra használná, hogy olyasmire irányíthassa, amiben *önmagát* pillanthatja meg - s ha az az istentől elhagyott földi pokol mintegy a rendező önarcképévé is válik. Egy istentől elhagyott, s ezért végtelenül kétségbeesett rendező önarcképévé.

Önarckép hát - s Buñuel a nézőt azzal teszi próbára, hogy rákényszeríti, nézze ő is azt, ami a rendezőt izgatja. Hogy vegyen részt az élveboncolásban. És osztozzon az ő nem éppen megnyugtató fantáziálásában.

Íme egy példa. Látunk egy gyönyörűszép, angyalra emlékeztető öt-hatéves kislányt. Az utca szélén, egy kőnek támaszkodva fekszik. Mint megtudjuk, már három napja így hever a szabadban. Csak nincs valami baja?, kérdezi szónokian a rendező, majd rögvest felel is: de bizonyára, hiszen néha nyöszörög is. Kinek szánja Buñuel e bejelentést? A nézőnek aligha, hiszen az magától is látja, amit lát. Önmagával beszélget inkább: ő maga az, akin ebben a pillanatban érezhetően erőt vesz az izgalom. Ám ennek semmi köze egy irgalmas nővér aggodalmához. Buñuel közelebb hajol a kislányhoz, aki egy riadt állat szemével néz vissza rá. Majdnem kitátja a száját, mert - mint a rendező közli velünk - egyik munkatársa orvosnak adta ki magát. Amiből sejthetjük, hogy a kislányt már előzőleg is kérték, nyissa ki a száját. Ám az csak e hazugság hallatán engedelmeskedett. Hazugság, mely kegyesnek sem

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1996/5. számában.

nevezhető. S mindez miért? Hogy lássuk a torka mélyén és szájpadlásán a vörös foltokat, a halálos kór tüneteit. S valóban, a következő mondat, a még élő kislány arca fölött: három nappal később meghalt.

Erkölcsileg fölöttébb kétes jelenet. A Párizsból érkezett filmrendező gyógyszert is hozhatott volna a poggyászában, ami nem lehetett kisméretű, hiszen, mint megtudjuk, két hónapig élt munkatársaival e pokol fenekén. Vagy egyik autóján el is szállíthatta volna a gyereket. Vagy legalább *békén hagyhatta volna.* De ha még ezt sem, akkor miért kellett orvost hazudni? S gyanítom, a hazugságnak ebben a pillanatában mezteleníti le magát Buñuel a néző előtt. Hiszen itt derül ki, hogy egyéb sem izgatja, mint hogy láthassa a piros foltot a torokban. Hogy láthassa a halálos kórt. Vagyis láthassa a halált. Közelről, egyre közelebbről, szinte belebújva kamerájával a szájüregbe. S ebben a pillanatban, amikor a filmvásznon egy másodpercre minden kivehetetlenné válik, magának a rendezőnek a halál látványától megbabonázott tekintete rémlik föl.

Ez a tekintet vesz mindent szemügyre. A filmben nem azért tűnik fel mindenütt a halál, mert arrafelé az oly gyakori, hanem mert Buñuel szeme mindenekelőtt ezt veszi észre. Sőt: ez a szem, ez a tekintet teremti meg a halált, a kamera segítségével. Szörnyűségek halmozódnak egymásra ebben a filmben; ám az igazi szörnyűség nem a bemutatott világ „valóság-elemeiben" rejtőzik, hanem abban a pillantásban, amely mindenben a szörnyűséget fedezi fel. Gyanítom, még abban is ezt venné észre, ami egyébként nem hatna szörnyűnek.

E *halálos tekintet* teszi olyan felkavaróvá e filmet. Időnként olyan érzésem támadt, mintha a három évvel korábban készült *Andalúziai kutyá*ban kettémetszett szemgolyó elevenedne itt meg, hogy megadja a világnak az őt megillető látványt. Ettől a szemtől *olyan a világ, amilyen* ez a szem látja meg a millió és millió látvány mögött és alatt ott húzódó lehangoló egyformaságot, a kérlelhetetlen halált. Buñuelnek korán sikerült az, ami csak a legnagyobb filmrendezőknek sikerülhet: a filmnek, vagyis a látásnak és láttatásnak az eszközével a *láthatatlant* tette érzékelhetővé. Pedig folyamatosan *látunk* valamit: végtelenül sok követ - kőcserepet, háztetőt, utcakövet, kőtengert, kősivatagot; aztán arcokat: fiatalokat és öregeket, emberieket és emberteleneket, szépeket és önmagukból kivetkőzötteket, amint valamennyien *ugyanarra* a sorsra várnak; látunk állatokat: disznókat, legyeket, egy szikláról lezuhanó kecskét, amint kimúlik, egy szamarat, amelyet a méhek megtámadnak, s az, a félelmében, felrúgja a többi kast is, s ezzel maga válik egyetlen nagy méhkassá, hogy - a kecskéhez és az utcán fekvő kislányhoz hasonlóan - rövidesen ő is megdögöljön; és látunk halottakat és elmebetegeket, állatokkal együtt alvó embereket, véglényeket és kísérteteket. *Sok mindent* látunk hát - és mégis, végig *egyvalamit* látunk csak: azt, „ami van", amit a leginkább talán kozmikus jelenlétnek neveznénk, és ami az életet és halált olyannyira egybemossa, hogy - mint ebben a filmben is - megkülönböztethetetlenné válik az eleven és a halott, a meg-szólítható és a megszólíthatatlan. A kövek ettől ugyanannyira elevenek, mint az állatok vagy emberek - ám ezzel még nem sokat mondtunk róluk, hiszen az emberek maguk is olyan kőszerűek, hogy kétséges, van-e egyáltalán lelkük, s hogy eljön-e valaha is értük egy angyal, hogy átszellemítse őket.

Buñuel ítélete egyértelmű: ide soha nem jön el semmilyen angyal. Nem azért, mert olyan méreteket öltött a társadalmi igazságtalanság, hogy reménytelen bármilyen változás. Nem is azért, mert ezek az emberek beletörődtek a sorsukba s lemondtak a reményről. S persze nem is azért, mert a rendező nem óhajt segíteni rajtuk. Mindezek a föltételezések még némi reményt is sugallhatnának. Nem: Buñuel szerint azért nem jön el soha az angyal, mert a világot végleg magára hagyta az, akinek gondoskodnia kellett volna róla. Ez a film engem arról győzött meg, hogy Buñuel nem a nyomortól esett kétségbe, hanem az isten nyilvánvaló hiányától. Ez az ő

igazi témája; s a nyomor és a szenvedés inkább csak alkalom és ürügy annak a légüres térnek az érzékeltetésére, amely isten távolléte nyomán alakult ki és amely Buñuel valamennyi filmjében ott kísért.

Olyan világot mutat be ebben a filmben, amely a leginkább egy, a végtelen űrben keringő kihűlt kődarabra hasonlít. A Las Hurdes vidéke nem azért emlékeztet a pokol mélyére, mert messze távolodott a mennytől, hanem mert maga az élet mindenestül maga is olyan,mint a pokol. A totális tagadás színezi át ezt a fekete-fehér filmet. Nem a társadalomnak, nem egy adott berendezkedésnek, hanem az egész földi létezésnek a tagadása. Olyan érzésem van, hogy a halálra szánt kislányt nem szenvtelenségből mutatta be a filmen, nem is azért, hogy megőrizze emlékét (az úgyis megőrizhetetlen), hanem afölötti elkeseredett dühében, hogy egyáltalán léteznek ezen a földön emberek, akiknek a sors a halált írta elő végcélként.

Dokumentumfilmnek indul a *Föld, kenyér nélkül,* de rendezője perceken belül olyan kérdésekbe bonyolódik bele, amelyekkel filmrendezők a lehető legritkábban szoktak foglalkozni. Buñuelt ugyanaz foglalkoztatja, mint közeli ismerőseit, Georges Bataille-t, Pierre Klossowskit vagy René Chart. És mintha őt is a szerencsétlenség és az istenszeretet viszonya izgatná, mint Simone Weilt, egyetlen, de döntő megszorítással: mihez kezdjünk a szerencsétlenséggel, ha már egy isten sincsen, aki szeretni engedné magát. Ez pedig már nem társadalmi kérdés, hanem az élet kérdése. Buñuel 1932-ben forgatta a filmet; de fél évszázaddal később, 1982-ben írott gondolata erre a filmre is érvényes: „Számomra egyáltalán nem látszik szükségszerűnek, hogy ez a világ létezik, s az sem, hogy éppen itt élünk és itt halunk meg. A véletlen szülöttei vagyunk, s az univerzum nélkülünk is létezhetne az idők végezetéig.”

Moholy-Nagy László: Nyílt levél a filmről*

A tárgyilagos szemlélet aggodalommal állapítja meg, hogy a világ filmtermelése évről évre silányabb. A mai csúcstermelés alig elégíti ki a vidéket, ahol pedig minden mértékegység és tapasztalat nélkül még egyelőre örülnek a mozgó képeknek. Optikai és szellemi kultúrával rendelkező ember számára a mai film élvezhetetlen.

Ez a kritika nemcsak a filmalkotás művészi oldalára érvényes, az egész filmipar veszedelemben van. Ezt igazolja a növekvő haszonnélküliség, a kétségbeesett kísérletek, a periferikus elemek túlsúlyba kerülése, a szigorúan filmellenes eszközök alkalmazása, a monstre dekorációk, a sztárok halmozása, a töméntelen pénzt benyelő, filmellenes szüzsék fölvásárlása, amelyek sohasem amortizálhatók+ : a film szilárd biztonsággal a szerencse-lovagok kezébe csúszik vissza, ahonnan a kezdet után, amikor csupasz spekulációs objektumnak tekintették, végre kikerült.

Minden rossz oka a kísérletező filmalkotó, a szabad, független filmproducens kikapcsolódása.

Tegnap még csapatostul voltak jelen valamennyi ország avantgardistái - ma az egész terület sivár, mindent leborotváltak. Művészet azonban csak művészek által fejleszthető tovább, s a művészet az alkalmazandó eszközök szuverén kezelését követeli. Minden műalkotás egyedül a művész felelőssége és uralkodó alapképzete révén nyeri veretét. Így van ez az építőművészetnél, a festészetnél, a szobrászatnál, a színháznál. A filmnél is így van. Másképp nem is lehet.

A film sajátosságaiból nő a kísérlet nehézsége, a jó filmalkotások éltető talaja, mert a filmhez termelési és értékesítési apparátus tartozik, amelynek a szervezete a kézirattól az előadáson, a kamerán, a hangon, rendezésen és vágáson keresztül a sajtópropagandáig, a kölcsönzésig és a színházparkig nyúl. Az egykori vurstlimutatványból csak így lehetett a világot átfogó üzlet.

Ennek az óriási apparátusnak gazdasági szövevényében a művészit oly mellékesen kezelik, oly kizárólag a kereskedelmi szempontokból ítélik meg, hogy a filmművész jelentősége teljesen kiküszöbölődött. Szinte azt lehet mondani: a rendező büntetés terhe mellett kényszerül a filmművészetről lemondani. Számos rendező sorsa igazolja ezt. Az uralkodó termelési rendszerbe való besorozás folytán még a legjobb avantgardisták is, minden filmérdeklődő fájdalmas csalódására, átlagrendezőkké degradálódtak++. Az ipar számára a független termelők kényelmetlenné váltak. Az avantgarde létezése megsemmisítő kritikát jelentett a hivatalos termeléssel szemben. A kis művek vitalitása, a filmművészetben való hit nem hozott ugyan hegyeket mozgásba, az ipar számára azonban csattanó pofonokat jelentett. Az ipart ez ellentámadásra késztette, anélkül hogy az avantgardista törekvések egészséges elemeit s a művészi színvonal emelésének kényszerét megértették volna. Elhatározó erővel irtott ki az ipar mindent, ami az avantgardizmusra emlékeztetett. Az egészet betetőzte azután a hangosfilmtermelés szorosra fogott patent- és engedélyépítménye, s ezzel a „filmművészet" végleges üzleti monopolizálása.

Az út a mechanizált üzlet számára ismét felszabadult. Az ipar győzött az egész vonalon.

---

* Az írás eredetileg a *Korunk* című folyóirat 1934/5. számában jelent meg. Újraközlése a szerző írásaiból válogató *A festéktől a filmig* című kötetben olvasható (szerkesztette: Sugár Erzsébet, Kritérion, Bukarest, 1979, 117-121.).

+ amortizáció = megtérülés *(A szerk.)*

++ degradálódik = lecsúszik, leértékelődik *(A szerk.)*

Mindenki segítette: a törvényhozás, a kontingentálási rendszabályok és külföld-paragrafusok, a cenzúra, a kölcsönzés, a színháztulajdonosok és a rövidlátó kritikusok. Ám a győzelem az ipar számára sokba került. A művészetet az üzlet miatt kellett agyonverni, a bumeráng azonban visszarepült, és agyonütötte az üzletet. Az unalmas filmeket nem nézik meg az emberek, ellenére a filmhatalmasságok forgalmi számításainak, akik elméletileg állapították meg, hogy ennyi és ennyi cent, penny, pfennig vagy sou átlag mozihelyár mellett minden felnőtt hetenként kétszer *megy* a moziba.

A művész feje most, azok után a rúgások után, amiket kapott, az üzletért is fájjon? Ismét igazolja magát, s a kezéből kiütött szellemi fegyvereiért gazdasági érvekkel kolduljon?

Jól van! Megtesszük.

Most *mi* állítjuk fel a jövedelmezőségi számítást:

A film kultúrája a néző kultúrájával nőtt. A történelemben egyetlen hasonló folyamat sem állapítható meg az egyetemes, minden népet és földrészt magában foglaló kontrollt illetőleg valamely műfaj és annak fejlődésével kapcsolatban, mint a film esetében. Minden ember életében a számszerűleg nagy mozilátogatás miatt a legprimitívebb mozilátogató is képes a film felett kritikát gyakorolni s a teremtői elemek minden ellanyhulását regisztrálni.

Mely irányból jöjjön azonban a teljesítmény, ha a művészt a teremtői folyamatból kikapcsolták?

Az avantgarde így nemcsak művészi, hanem egyidejűleg gazdasági szükségesség.

Minden, az avantgardistákat akadályozó korlátnak le kell hullania.

A független filmművészet minden privát ipari és hatósági támogatásban részesíteni kell.

Gyakorlatilag: 1. az állam a/ szüntesse be a cenzúrát; b/ alkotásai számára biztosítson adómentességet és c/ teremtsen ösztöndíjakat. 2. Az ipar részéről rendelkezésre bocsátandó: a/ műterem, b/ hang, c/ anyag és d/ a kölcsönzők és színházak kötelező előadásai. 3. A művészi filmre való nevelés jóval a gyakorlati munka előtt vegye kezdetét. A kiöregedett művésziskolák tanterve revideálandó a/ világosítási stúdiók berendezésével (műfény), b/ foto- és filmatelierek[+++] (kameratechnika) és c/ dramaturgiai osztályok felállításával.

Ezeknek a követeléseknek a megfogalmazása és az értük való harc ma keserűen szükséges, mert nemzedékünk a megelőző évszázad grandiózus technikai örökségét ma kezdi gyáván és talentum nélkül alkalmazni. Remélhetőleg ez a megállapítás legalább pár embert azokra a szellemi feladatokra emlékeztet, amelyeknek a megoldását a gondolkodó ember lelkiismerete teszi kötelezővé.

[+++] atelier = műterem *(A szerk.)*

Hevesy István: Az amerikai filmburleszk (részlet)[*]

A burleszk harca a gép és törvény ellen

A burleszkben a mai élet ragyogó torzképe bontakozott ki, könyörtelenül éles vonásokkal. A burleszkhős maga nagyon sokszor az örök ember lelki grimaszát fejezte ki, az örök és változhatatlan emberi élet paródiájában, mégis jellegzetesen a ma emberét és a mai életformát. A kapitalista társadalom emberét, aki megteremtette a legbonyolultabb életberendezkedést és életgépezetet, ami valaha a földön volt, de ebben a szövevényben nem volt képes megtalálni elveszett szemléleti szilárdságát. A kárpótlást abban kereste, hogy szórakozzék a világ dolgaival, amik mindig ugyanazok, mégis olyan sokfélék. Ez az ember nem vehette már komolyan saját életét sem, és ezért játékot űzött belőle. Játszott saját életével és gúnyolódott fölötte. Ez a játék a legmagasabb és legművészibb fokon: az amerikai filmburleszk.

A burleszk feltárta az életberendezkedés mechanizmusát, megmutatta az emberi lélek gépies reflexeit, és hihetetlen fürgeséggel aknázta ki maguknak a mechanizmusoknak, gépeknek a komikumát is, mindazokét, amikkel telve van a huszadik század emberének mindennapi élete, különösen a nagyvárosi emberé. Nyilván ez az oka annak, hogy a burleszk legszívesebben a metropoliszok színterein marad, kisvárosban, faluban nagyon ritkán játszódik, még ritkábban a szabad természetben.

A burleszk komikumának egész kelléktárát ebből a nagyvárosi környezetből és a nagyvárosi élet gépi berendezéseiből gyűjtötte össze. A gépek, a holt tárgyak azonban magukban sohasem komikusak. Komikus csak az ember lehet, mint ahogyan nevetni is csak az ember tud, egyedül az összes élőlények között.

A burleszk feltárta a mechanizmusok és az ember különös viszonyát: az ember feltalálta a mechanizmusokat, majd eltűrte, hogy uralkodjanak életén. Csak néha lázadozik ellenük. Egy ilyen lázadás a burleszk, az ember küzdelme a gépek és a gépiesedés ellen. A régi ember istenekkel és sárkányokkal küzdött, vagy ember-ellenség ellen vívta harcait. A régi eposz ezeket a harcokat énekelte. Az új eposz, az új mese: a burleszk, a mechanizmusok ellen vívott gerilla-harcok költészete, a groteszk komikum leleplező fegyvereivel, a képzelet csataterein.

Az ember szabadságvágya fűti ezt a harcot is: az egyén, az egyéniség küszködik az elmerevülés, az elkaszárnyítás ellen. A burleszk fel-felszabadítja nézőit egy-egy félórára, a társadalom minden korlátozásától, törvényeitől, szokás-bilincseitől, közlekedési- és illemszabályaitól.

Minden, ami a civilizáció emberének cselekvési és mozgási vágyaiban mélyen a tudat alá rejtve él, mindaz a gyermeki, ősemberi ösztön, amit ezek a törvények, szabályok, előítéletek, korlátok lefojtva tartanak, mindez a legszabadabban robban ki a burleszk cselekvési és dinamikai képtelenségeiben.

Hogy ezek minél elevenebbé válhassanak, a burleszkhős nemcsak a társadalom törvényeit hágja által, ezerféle játékos alakban. Számára éppen úgy megszűnnek az anyag és erő ismert törvényei is: a nehézkedési erő és a testek tehetetlensége. A burleszkben tehát nemcsak a fantázia szabadul el a realitás bilincseiből, hanem az ősi vágyak is szabad utat törnek tömlöceik falán keresztül.

[*] Hevesy Iván a húszas évektől élete végéig (1966) dolgozott egyetemes némafilm-történetén, amelynek első részét *A film őskora és hőskora* címmel 1943-ban jelentette meg. A teljes anyag, *A némafilm egyetemes története* című munka csak halála után, 1967-ben látott napvilágot. A kötet második részéből az újabb, javított kiadás nyomán idézünk (Magyar Filmintézet, Budapest, 1993, 98-103.).

A közönségnek ez a kiélési felszabadulása a burleszk-hatásnak második, de a paradoxhatással egyforma erejű gyökere. A burleszk leleplez és felszabadít is, kicsordítja vad játékában, mókáiban az embernek szívében maradt, ki nem elégített vágyait. Vannak köztük olyanok, amelyek a gyerekkor ki nem élt játék és cselekvési vágyaiból, romboló ösztöneiből táplálkoznak. Azok a szakadatlan rohanások, kifogyhatatlan üldözések, amik alig hiányoztak az igazi burleszkből, és amiket oly megunhatatlanul élvezett a moziközönség, hogy együtt rohanhasson a hőssel és legalább lélekben részt vehessen az utcai közlekedés felborításában: zegzugosan, tiltott sebességgel robogni az autón vagy motorbiciklin, ablakból autóba, autóból vonatba, vonatból folyóba, repülőgépről hajóba ugrani, autóval keresztültörni egy házon, átugrani egy másik autót, vagy magát a közlekedési rendőrt, tengerbe zuhanni autóstól, de nyomban visszaugrani a partra, az utcákon loholni, mindent felborítani, mindenkit elgáncsolni, az üldöző tömeget lavinaszerűen növelni: mindez és még ezer egyéb csatározás a rend ellen. Középpontjában az élet és a város anarchiáját féken tartó közlekedési rendőr ellen.

A ki nem élt, lefojtott vágyak fantáziabeli beteljesedése, ha más alakban is, nemcsak a burleszk adománya, hanem az egész filmjátéké is. Megnyitja az egyéni élet börtönét, és feltárja a széles nagyvilág kapuját: repülj ki rajta, ismerd meg, lásd meg az élet és természet csodáit, amiket álmodban sem láttál, utazd be a földkerekséget, szállj vissza a képzelet időgépén a múltba, és kapj az alkalmon a mozi félhomályában, hogy néhány órára szabad életet hitess el magaddal, az élet ragyogását, gazdagságát, határtalanságát hazudd magadnak, a köznapi élet szűk robotjába betaposott embernek.

A burleszk még tovább ment azzal, hogy irreálisan, játékos képtelenséggel fordította visszájára az élet véres komolyságú dolgait is, a kis senki-embernek feloldotta minden gátlását, gyávaságát, elfeledtette fogyatékossági érzését, hogy megajándékozza az erő és szabadság boldog illúziójával. De még valami mással is, kevésbé nemes, de annál emberibb dologgal: a bosszú és káröröm nem éppen fennkölt érzeményeivel. Igaz volt mindig, Bergson óta tudottabb igazság, hogy a nevetésben mennyi káröröm tör föl a mélyről, a látszólag még oly ártatlan nevetésből is. A burleszk ezt jócskán meg is toldotta, egészségesen és brutálisan. A gyerek jóízűen hahotázhatott a bősz apán, a diák a nagyképű tanáron, az alkalmazott a rideg vagy kicsinyes főnökön, a gyalogos vagy autós a közlekedési rendőrön, mind valamennyien pórul jártak, tekintélyük kicsorbult, szaporán kapták a rúgásokat jobbról-balról, fricskákat az orrukra, sebeket gőgjükre, de úgy, hogy saját gyengeségük sodorta bele őket a néző számára olyan szívderítő, bolond helyzetekbe, önmagukat csúfolták ki, és ezzel akarva-akaratlan nagy elégtételhez juttatták alantasaikat, alárendeltjeiket. És mivel mindez a komikum mezején folyik, a gyönyörködő nézőket lelkiismeret-furdalás sem zavarhatja, hiszen a bűnhődés nem jár romlással, emberhalállal, csak egy kicsit fejtetőre fordulnak az élet apró bűnösei, egymás szabadságának kisebb-nagyobb megrablói.

Nem is szerették a burleszket csak az egyszerű, igazi lelkek, a gyermeki kedélyűek. Az igazi felnőttek, a nagyképűek, a tekintély hordozói és a műveltség smokkjai mindig gyanakvással nézték, mintha megérezték volna, hogy ellenük megy ki a burleszki játék, megvető becsmérléssel fordították el tehát fejüket.

A burleszk hősei

Nincs semmi, ami olyan élesen, olyan kíméletlenül tudta volna megmutatni az elmúlt évtizedek anarchiáját, elavult és elkorhadt életideáljainak mélyig menő hazugságait, illúzióinak ürességét, formáinak merev gépiességét, mint a burleszk, az amerikai filmburleszk.

Szánalom és szeretet nem volt benne, objektíven és kegyetlenül szolgáltatott ki mindent, amit a múlt embere nagynak és nemesnek hitt, mégis: gonosz és kaján fintorai mögött valami idealizmus is lapult, alakjaiban pedig groteszkül és képtelenül ugyan, de megjelent a hősiesség valamennyi ismertetőjele. Egy különös korszak különös hősei voltak ezek a burleszkfigurák, akik jöttek, hogy egy másik végponton testesítsék meg a huszadik század első három évtizedének emberideálját.

Az egyik végponton a kalandorfilmek hőse állott, ez a romantikus pózokban felmagasztalt figura, aki maga volt a testté vált akció, akinek kitűnőek az idegei és izmai, nem kötik gyáva gátlások, nem ismeri a kétkedést önmagában, esze és szíve mindig a helyén, diadalmas és fölényes ura és győztese a modern élet nagyszabású anarchiájának. Szimbóluma az új civilizáció féktelen szabadversenyében magát mindenütt, mindig feltaláló életrevalóságának és a szkepszistől mentes életakarásnak.

Mit jelentett a másik oldalon a burleszkhős? Ugyanezt, ugyanezeket, de a képtelenségek országában, a görbe tükör torzképeiben, a groteszk komikum világában. Ezekben a burleszkhősökben csodálatos egyértelműséggel és egyöntetűséggel jelent meg ugyanaz a karakter és ugyanaz a magatartás a külvilág irányában. Kezdve az ősökkel, Palival, Polydorral és Duci bácsival, tovább az utódokig: Fatty, Chaplin, Ham, Zigoto, Lloyd, Keaton, Langdon lényegében valamennyien egy és ugyanazon alakot keltették életre, különböző változatokban.

Ez az alak éppen úgy ellentétekből volt összegyúrva, éppoly paradox mint maga a filmburleszk. A burleszkhősök megtestesülései a hihetetlen ügyességű ügyefogyottságnak, a legszemfülesebb, legéletrevalóbb élhetetlenségnek, a csodálatos találékonyságú gyámoltalanságnak, a pipogya hősiességnek, a megrettent bátorságnak.

Mindig a bárgyúságot mímelik, mindig csetlenek-botlanak, de ördöngös fürgeséggel és elevenséggel gurulnak, mint a labda, pattannak, mint a rugó. Ellentmondásokból vegyült lényük csak fokozta annak a szimbólumnak az erejét, amelyet kifejeznek, mint a kalandorhősnek, Harry Pieleknek, Douglas Fairbankseknek megfelelői a komikum mezőnyében: mindig talpra esnek, megélnek a jég hátán is, fölényes humorral élnek a civilizáció anarchiájában, és gúnyolják az anarchiára erőszakolt rendet, a rend könnyen földre dönthető merevségét.

A burleszkhős meglök, megrúg vagy eltaszít egy járókelőt, ez továbbadja a lökést, rúgást, ez a második ismét mozgásba hoz valakit, hogy végül a rohanók, verekedők, üldözők és üldözöttek lavinája keletkezzék. Mint a fababák közé ugró kugligolyó ledönt egyet, hogy ez a lökés továbbadva rakásra döntse a többit is.

A tömeglélek mechanizmusát mutatta meg, leplezte le a burleszk, a társadalommá szervezett embertömeg csordaösztöneit, amiket egy jelszó, egy szuggeráló cselekedet vak lendületre tud indítani, lebírhatatlan erővel eluralkodó, megállíthatatlan megmozdulásokra kényszeríteni. A pánikban, a tömegmozgalmakban, a háború-indításokban nekilóduló tömeglélek végzetszerű hatalmát rejti magában a burleszk.

És mindezt a tragikus mélységet, a sorszerű erőket úgy mutatja, hogy beléjük a nevetés mámorító italát önti. Hatása csak akkor maradt igazán gyönyörűséges, ha a nevetés mélyén nem hiányzott a tragikus aroma sem. Az igazi burleszkfigura sohasem a könnyed, könnyedén mulattató vígjátéki alak, hanem mindig tragikomikus hős: ő maga nem mosolyog, nem nevet, halálos, tréfát nem ismerő komolysággal játszik nemcsak azért, hogy ezzel is fokozza a komikumhatást, hanem hogy mindig megtartsa a kesernyés ízt, amit a tragikomikus magatartása ad játékának.

Mindezekben teljességgel megmutatkozik a burleszk mélysége, és egyben szimbólumként az élet fölé emelkedő jelentősége is. Ez, valamint a benne megvalósult ellentmondása a realitásnak és az irrealitásnak, már magában is sok meseszerűséget ad a burleszknek. Ennek a meseszerűségnek velejárója, hogy a burleszkhős sérthetetlen, hogy ezzel a sérthetetlenségével is életen felül álló, szimbolikus voltát világítsa meg.

A burleszkhős zuhanhat emeletmagasságból, gurulhat lefelé tíz emeletnyi lépcsősorokat, labdázhatnak vele, ládába zárva tengerbe dobhatják: semmi baja nem lesz. Ha agyonütik, groteszk fintorral feltámad, ha alatta már csak az autó váza rohan, rongyokban lógó gumikerekekkel, ő biztosan száguld tovább. Ha bomba robban alatta, a ruha is kormos cafatokban csüng róla, ő épségben marad. Tűz nem égeti, füst és víz nem fojtja, golyó nem gyilkolja: mint a mítoszok hősei, Achillesek és Siegfriedek, sebezhetetlen ő is.

De nem mint e régi hősök, akik bátorságukkal, rettenthetetlenségükkel, mintegy mágikus erővel tartanak távol minden rontó erőt, hanem mint balga szentek, akik bátrak, mert együgyűek, hiszékenyek és mert nem ismerik a veszedelmet.

Az irrealitásban rejlő meseszerűséggel ható tragikomédia szomorúan vidám, vidáman szomorú hősét Chaplin formálta ki legszebben, legteljesebben; a szent naivitásnak, tisztalelkű együgyűségnek mesterien tökéletes figuráját pedig Buster Keaton, a skót filmkomikus. Ez a két típus, minden jelképes mélységen túl, még mélyebbre mutat, még többet jelent: kiélésre juttat két olyan hatalmas vágyat, amit korunk civilizációja az öntudat fenekére fojtott.

Chaplin feloldja a kor gyermekének gyakori betegségét, a cselekvéstől való beteges irtózást. Ő habozás nélkül nekiereszti magát az élet minden kockázatának, hogy újra és újra ragyogó fénnyel mutassa meg: a siker, a győzelem, a boldogság titka nem az életben, nem a külső világban, hanem egyes-egyedül önmagunkban rejtőzik.

Keaton valami más skálán hasonló életérzést szuggerál nézőinek: félrehárította a folytonos szkepsziseket, a túlfejlett intellektualizmus akaratbénító ellenőrzését, és átömlesztett vérünkbe valami mitikusan tiszta és hatalmas energiát, lelkes, naiv hitet és megingathatatlan bizodalmat magunk és az élet iránt.

Sokkal több a burleszk, mint kegyetlen, cinikus leleplezés, mint gyilkos szatíra az emberről és társadalmáról: hatalmas optimizmus élesztgetője is: rombol és épít, hogy következetes maradjon paradox lényegéhez. Ezt az optimizmust a burleszk ráadásul adja új és nagy művészi értékeinek tetejébe. Mert nemcsak a filmművészetnek, a némafilm irodalomtól, színháztól gyökeresen elszabadult művészetének csúcsát, a film legtisztább stíluseredményeit hozta, hanem egyben a drámai művészetnek a görög tragédia és komédia óta első, végre valóban új alakját.

Wall Wright: A western film struktúrája (részletek)*

A klasszikus cselekmény

A klasszikus western az összes western prototípusa, amire akkor gondolnak az emberek, amikor azt mondják: „Minden western egyforma". A magányos idegen története ez, aki belovagol a bajba jutott városba és megtisztítja azt, amivel elnyeri a városi lakosság megbecsülését és a tanítónő szerelmét. Sok változata van ennek a témának 1930-tól 1955-ig, a *Cimarron*tól és Oklahoma megmentésétől *Vera Cruz*ig és Mexikó megmentéséig. A klasszikus cselekmény határozza meg a műfajt, és a többi - a bosszú, az átmeneti, a profi - cselekmény mind ennek szimbolikus alapjára épül és ettől függ a jelentésük (...)

1. A hős bekerül egy társadalmi csoportba.
2. A hős ismeretlen a társadalom számára.
3. A hősről kiderül, hogy kivételes képessége van.
4. A társadalom felismer valami különbséget önmaga és a hős között; a hős speciális státuszt kap.
5. A társadalom nem fogadja el teljesen a hőst.
6. Érdekkülönbség van a gazemberek és a társadalom között.
7. A gazemberek erősebbek a társadalomnál; a társadalom gyenge.
8. Erős barátság vagy megbecsülés fejlődik ki a hős és egy gazember között.
9. A gazemberek veszélyeztetik a társadalmat.
10. A hős nem akar belekeveredni a konfliktusba.
11. A gazemberek a hős egy barátját fenyegetik meg.
12. A hős megküzd a gazemberekkel.
13. A hős leveri a gazembereket.
14. A társadalom biztonságban van.
15. A társadalom elfogadja a hőst.
16. A hős elveszti speciális státuszát vagy lemond róla.

Ez a tizenhat funkció írja le a klasszikus western narratív struktúráját,+ amely drámai kommunikációs és cselekvési modellt ad a figurák számára, akik a társadalomértelmezésükben inherens# különböző embertípusokat képviselik... Ahogy a figuráknak három világosan megkülönböztethető csoportja van, három alapvető szembeállítást látunk, melyek mindegyike legalább két figuratípus között tesz különbséget, plusz egy negyedik szembeállítás, mely strukturálisan kevésbé fontos. Talán a legfontosabb szembeállítás az, amelyik elválasztja a hőst a társadalomtól, a társadalmon kívül és belül állók szembeállítása. Ez a kívül/belül ellentét elég mereven tipizálja a hőst és a társadalmat, de elég rugalmas a gazemberek

* A szerző *A hatlövetű és a társadalom* című 1975-ben megjelent kötetéből a *Western* című antológia nyomán idézünk (válogatta és összeállította: Berkes Ildikó, Filmtudományi Szemle, 1980/4. 28-37.).

+ narratív struktúra = elbeszélő szerkezet *(A szerk.)*

inherens = benne rejlő *(A szerk.)*

esetében, akik néha belül vannak, néha kívül. A második szembeállítás a jóké és a rosszaké, mely elválasztja a társadalmat és a hőst a gazemberektől. A harmadik az erősek és gyengék világos elválasztása, ami megkülönbözteti a hőst és a gazembereket a társadalomtól. A negyedik szembeállítás elsősorban a hőst állítja szembe mindenki mással és talán ez a western tipikusan amerikai aspektusa: a vadon és a civilizáció szembeállítása. Ez hasonlít a kívül/belül ellentétre, de nem azonos vele. A gazemberek esetleg kívül vannak a társadalmon, de mindig a civilizáció részeként látjuk őket...

A jó és a rossz explicit[##] kódja a társadalom tagjainak szociális, haladó értékeit állítja szembe a gazemberek önző, anyagi érdekeivel. A rendes polgárok meg akarják művelni a földet, családot alapítanak, templomokat, iskolákat, üzleti életet és törvényt akarnak hozni a vadnyugatra, és ez az elkötelezettségük gyakorlatilag minden klasszikus westernben megismétlődik. A gazemberek viszont mindenáron személyes nyereséget akarnak, általában a haladás, a tisztesség és a törvény rovására... A jó/rossz szembeállítás második kódja finomabb és talán fontosabb a társadalmi és az önző értékek szembeállításánál. Ez a kód, mely a másokhoz kedves és rendes embereket választja el azoktól, akik nem kedvesek, elkülöníti a gazembereket a társadalomtól és lehetővé teszi, hogy a hőst, aki nem nyilvánvaló elkötelezettje a templomoknak és iskoláknak, jónak tarthassuk... Az erősek és a gyengék szembeállítása a harmadik: a hőst és a gazembert is elkülöníti a társadalomtól. A hős pisztolylövész, speciális képessége biztosítja önvédelmét. A gazemberek is erősek, számszerűleg és harci képességeik szerint is. A társadalom feltűnően gyenge. Tagjai ritkán hordanak fegyvert és nem értenek a harchoz. Bár általában sokan vannak, soha nem egyesülnek harcos csoporttá otthonuk és családjuk megvédésére. Hogy gyengeségük még meggyőzőbb legyen, ritkán van köztük fiatal, egészséges férfi, a telepesek vagy polgárok tipikusan nőkből, gyerekekből és idős, kövér vagy komikus férfiakból tevődnek össze... A vadon/civilizáció ellentét nem annyira központi, mint a többi és néha, bár ritkán, csak homályosan van jelen vagy teljesen hiányzik. De fontos, mert a hőst mindenki mástól elválasztja. A hős az egyetlen figura, aki jó is és erős is, és ez a negyedik szembeállítás magyarázza meg, hogy lehet egyedül erős: a vadonhoz kapcsolódik, míg az összes többi figura - jó vagy rossz, gyenge vagy erős, a társadalmon belüli vagy kívül álló - a civilizációhoz. Ez az azonosulása a vadonnal különféleképpen fejeződhet ki, simán vizuális eszközökkel vagy múltja feltárásával (nyomkereső volt vagy indiánokkal állt kapcsolatban) vagy annak dramatizálásával, hogy ismeri a földet és a vadon életét; a minimális követelmény a hős számára, hogy a vadnyugathoz tartozzon és ne legyen köze a keleti partvidékhez, a műveltséghez és a kultúrához. A kelet mindig a gyengeséghez, a gyávasághoz, az önzéshez vagy az önteltséghez kapcsolódik. A western hőst azért érezzük jónak és erősnek, mert a tiszta és nemes vadon része, nem pedig a kelet fertőző civilizációjának. Az olyan nagyszabású és érdekes westernek, mint az *Idegen a cowboyok között*, talán azért buktak meg, mert elkövették azt a hibát (a mítosszal szemben), hogy egy keletről jött turistát tettek meg hősnek...

Ez a négy szembeállítás - társadalmon belül/kívül, jó/rossz, erős/gyenge és vadon/civilizáció - alkotja az emberek alapvető osztályozását a western mítoszban. A továbbiakban látni fogjuk, hogyan változtatják meg a fenti szembeállításokkal definiált figurák kódjaikat és kapcsolataikat, hogy egy új western cselekményt hozzanak létre, melyet én hosszú változatnak nevezek.

[##] explicit = kifejtett *(A szerk.)*

A bosszú változat

A kasszasiker westernek listáján bosszú változatként jelölt tíz filmből hetet 1949 és 1961 között mutattak be és csak egyet 1949 előtt. Megjelenését tekintve a bosszú változat többé-kevésbé a klasszikus cselekmény után jön, mivel ez utóbbiak főleg 1931 és 1955 között fordultak elő. A bosszú történet struktúrája azt sejteti, hogy a klasszikus cselekményből nő ki és annak variációja, ahol a hős és a társadalom közti fogalmi távolság már nem olyan egyszerű és nyílt, mint a klasszikus változatban. A klasszikus hőssel szemben, aki saját ereje és a többiek gyengesége miatt *lép be* a társadalomba, a bosszú hős ugyanezért *hagyja el* azt. Ráadásul a klasszikus hős a társadalom értékrendje miatt *kezdi el* a harcot, míg a bosszú hős ugyanezen értékrend miatt *mond le* a harcról. A bosszú változat tehát változásra utal a hős és a társadalom kapcsolatában, ami az átmeneti témán és a profi cselekményen végigvonuló, állandó hanyatlás kezdetének tűnik.(...)

1. A hős tagja a társadalomnak vagy az volt.
2. A gazemberek ártanak a hősnek és a társadalomnak.
3. A társadalom képtelen megbüntetni a gazembereket.
4. A hős bosszút akar állni.
5. A hős elhagyja a társadalmat.
6. A hősről kiderül, hogy speciális képessége van.
7. A társadalom valami különbséget ismer fel önmaga és a hős között; a hős speciális státuszt kap.
8. A társadalom egy képviselője a hőst arra kéri, mondjon le bosszújáról.
9. A hős lemond bosszújáról.
10. A hős megküzd a gazemberekkel.
11. A hős legyőzi a gazembereket.
12. A hős lemond speciális státuszáról.
13. A hős belép a társadalomba.

Általánosságban elmondhatjuk, hogy a klasszikus cselekményben és a bosszú változatban is egy elidegenedett hős közeledik a társadalomhoz. A társadalmat mindkettő gyengének ábrázolja, amely nem tud versenyezni a hős és a gazemberek erejével és szakértelmével. A bosszú témánál azonban a társadalom már nincs rászorulva a hősre a fennmaradásában és a hős sem kapcsolódik már hozzá közvetlenül. Inkább a gazemberekhez kapcsolódik közvetlenül bosszúvágya miatt. Így a klasszikus cselekménynél a hős megpróbálja elkerülni a gazembereket, míg a bosszú történeténél a társadalmat próbálja kerülni. Egyik esetben sem jár sikerrel, de kissé megváltozott a társadalom képe. Már nem elsődlegesen a templomok, az iskolák és a haladás érdekli; most képe a megbocsátás, a házasság és a békés, tiszteletreméltó jövő gondolatát hangsúlyozza. Tehát a társadalmon belül/kívül ellentét kódolása nem annyira a telepesek közösségét jelöli, mint inkább a társadalmi és személyes értékek szembeállítását... A többi ellentét kódolása nagyon hasonlít a klasszikus cselekményhez...

Az átmeneti téma

1950 körül három olyan western jelent meg, ahol a hős és a társadalom kapcsolata jelentősen megváltozott ahhoz az elidegenedés-elfogadás sémához képest, amelyet a klasszikus cselekményben és a bosszú változatban láttunk. Ezeknek a filmeknek - *Tört nyíl*, *Délidő* és *Johnny Guitar* - hasonló narratív struktúrájuk van és ezért egy harmadik alapvető western cselekmény prototípusainak tekinthetők. E filmek és *A vadnyugat hőskorá*nak egy epizódja kivételével ez a struktúra nem fordul elő többet a kasszasiker westernek listáján. A fenti filmekben bevezetett új viszonyok azonban előfordulnak és a 60-as években ezek a viszonyok válnak, egy kicsit megváltozva, a negyedik és utolsó western struktúránk, a profi cselekmény központi tényezőjévé. Ezt a három filmet a mítosz átmeneti előfordulásaiként értelmezzük: a klasszikus keretben maradva, lényegesen átszervezik a képeket és az elbeszélést és olyan új jelentéseket hoznak létre, amelyeket csak a klasszikus struktúrán kívül lehet teljesen kifejezni.

Ez az átmeneti téma sok tekintetben szinte egyenes megfordítása a klasszikus cselekménynek. A hős a társadalmon belül van az elején és rajta kívül a végén. Még mindig van speciális képessége és speciális státusza, de a társadalom, mely gyenge és sebezhető volt a klasszikus változatban, most biztosan áll a lábán és méreténél fogva erősebb a hősnél vagy a gazembereknél. A hős nem annyira abba kényszerül bele, hogy a társadalom harcoljon a gazemberek ellen, hanem inkább a társadalom ellen kénytelen harcolni, amely gyakorlatilag azonosult a klasszikus történet gazembereivel. Végül pedig a nő már nem feltétlenül arra szolgál, hogy kibékítse a hőst a társadalommal, hanem csatlakozik hozzá a harcban... A hős mindhárom filmben arra próbálja használni speciális képességét, hogy megvédjen egy gyengébb csoportot egy erősebb fenyegetésétől, akár a klasszikus cselekményben; de most a hősnek ez az erőfeszítése ahhoz vezet, hogy kitagadja és megfenyegeti őt a társadalom és végül ő maga is megtagadja ezt a társadalmat. Amikor elhagyja a társadalmat, magával visz egy nőt... A legalapvetőbb átalakulás valószínűleg az, hogy a társadalom mint morális jelzés az ellentétpár „jó" pólusáról a „rosszabbra" váltott át. Ezért most a „jót" és a „rosszat" - a hőst és a társadalmat - képviselő képek ugyanazon szembeállítása a társadalmon „belült" vagy „kívült", illetve a „vadont" és a „civilizációt" is képviselhetik. A mítosznak ez az új képessége, hogy kevesebb költői képpel fejezi ki ugyanazokat a jelentéseket és ezáltal nagyobb fogalmi súlyt ad ezeknek a képeknek, egy egyszerűbb, de intenzívebb narratív struktúrát tesz lehetővé, mely alapvetően egy inkább két-, mint háromtagú konfliktusra épül. A klasszikus hős mozgása befelé a társadalomba itt egy belülről kifelé irányuló mozgássá alakul át. A nő, aki a klasszikus cselekményben egyszerűen a társadalom egyik aspektusa volt, most igazi hősnővé válik, aki a hőssel együtt küzd és megosztja vele a száműzetést. (...)

A profi cselekmény

A profi cselekmény sok szempontból hasonlít a klasszikushoz: a hős pisztolylövész, kívül áll a társadalmon és fő feladata, hogy harcoljon a társadalom egyes részeit fenyegető gazemberek ellen. A történet különböző figurái között azonban lényegesen megváltoztak a kapcsolatok. A hősök most hivatásos harcosok, akik csak fizetett munkaként vagy a harc szeretetéért hajlandóak megvédeni a társadalmat, nem pedig a törvényesség és igazságosság eszméi melletti elkötelezettségük miatt. Mint a klasszikus cselekményben, a társadalom gyenge, de már nem látszik különösebben jónak vagy kívánatosnak... A társadalom inkább a konfliktus színhelye, az ürügy a harcra, semmint komoly alternatíva, mint életforma. A profi cselekmény középpontjában a hősök és a gazemberek közti konfliktus áll. Tipikusan mindkét csoport

hivatásos és harcuk a képességek öncélú versenye. A speciális képességű, egyenlő emberek harca minden westernben megvan, de a mítosznak csak ebben a változatában válik ilyen központi jelentőségűvé maga a harc, minden társadalmi és etikai implikációjától elszakítva... A történetek nagy változatossága a 60-as években ezt a korszakot egy korábban jól strukturált mítosz anarchikus felbomlásának tüntette fel, ahogy a modern zene tonalitásai is annak tűnnek, legalábbis első hallásra, a klasszikus zeneszerzők harmóniáihoz képest. Akkor ismertem fel az implicit[+] struktúrát, amikor rájöttem, hogy a 60-as évek összes szóban forgó filmjében (mindössze négy kivétellel, nem számítva a három szatírát) van egy közös vonás, ami korábban gyakorlatilag soha nem fordult elő a westernekben: egynél több hős van. Egy figuránál több marad életben a végén és él boldogan tovább, vagy egynél többen tudnak gyorsan lőni és szeretetreméltóak, és ezek a hősök összetartanak és kedvelik egymást. Ez a fő változás.(...)

1. A hősök profik.
2. A hősök elvállalnak egy munkát.
3. A gazemberek nagyon erősek.
4. A társadalom tehetetlen, nem képes megvédeni önmagát.
5. A munka harcba viszi a hősöket.
6. A hősöknek speciális képességeik vannak és speciális státuszuk.
7. A hősök csoportot alkotnak a munka elvégzésére.
8. A hősök mint csoport különösen tisztelik és szeretik egymást és lojálisak egymáshoz.
9. A hősök mint csoport függetlenek a társadalomtól.
10. A hősök megküzdenek a gazemberekkel.
11. A hősök legyőzik a gazembereket.
12. A hősök együtt maradnak (vagy halnak meg).

Csak az erős/gyenge megkülönböztetés marad lényegileg ugyanolyan, mint a többi western cselekményben... A társadalom belül/kívül szembeállítás kódolása már alaposan eltér a klasszikus cselekményétől. Először is, a társadalom képe sokkal kevésbé uralkodó a profi westernben. A hős(öke)t már nem vonzza a társadalom. A klasszikus hőshöz hasonlóan kívül marad rajta, de vele ellentétben teljesen elégedett ezzel. A pénzen kívül a társadalomnak nincs semmije, amit akarna vagy amire szüksége lenne, és ezért nem is motiválja cselekedeteit. A társadalom képe azért fontos a hivatásos westernben, mert fel kell ismernünk, hogy a hős kívül áll a társadalmon és hogy ez mit jelent; de a társadalom értékrendje már nem lényeges az elbeszélés eseményeinek fejlődésében, amelyet most a hivatás motivál és a társadalomtól függetlenül zajlik. Ezért ezekben a filmekben általában rövid, de éles képet kapunk a társadalomról, aztán elfeledkeznek róla... Ez a kódolás két szinten tér el a klasszikustól. A nyilvánvaló eltérés, hogy a hős már nem egy magányos idegen, aki vándorol, mert nincsenek társadalmi kötelékei. Most egy csoport tagja, még mindig nem kapcsolódik a társadalomhoz, csak szerződések formájában, de már nincs társaság és megértés híján. Sőt, most nagyon is

[+] implicit = rejtett *(A szerk.)*

kielégítő társasága van. Ezért a második szinten a lényeges értékrendi eltérés, amely a klasszikus cselekményben kódolja ezt a szembeállítást (emberi társas szellem és szeretet szemben az egyéni függetlenséggel), már nem érvényes itt. Az el nem kötelezett egyénnek most van társas kötődése, tehát ez nem lehet a központi különbség a társadalmon belül és kívül levők közt. A társadalmat már nem a templomok, iskolák, család és erkölcsi haladás közösségi tényezőket hangsúlyozó értékrendje jellemzi. Most a társadalmat az antialkoholista mozgalom képviselői, a lókereskedők és az üzletemberek jellemzik, és a különbség a „profik" és az „amatőrök", illetve a profi individualizmus és a társadalmi konformitás, a hivatásbeli értékek és a pénzértékek között alakul ki... A társadalmat nem is gonoszságáért ábrázolják rossznak, hanem átkozott unalmasságáért és rothadásáért.

A profi cselekmény árnyaltabb jó/rossz tengelyén a korábbinál problematikusabb a gazemberek elhelyezése. Nyilvánvalóan nem annyira gonoszak mint a klasszikus gazemberek, mert már nem veszélyeztetik a társadalmat és templomait; talán nem mindig járnak el törvényesen és becsületesen, de a hősök sem. Sőt, a gazemberek már nem szükségszerűen rosszak, gyakran egyszerűen a hősök profi ellenfelei, mint az ellenség katonái egy csatában. Gyakran nem gonoszak, vagyis nem kegyetlenek és még csak barátságtalannak sem kell lenniük... Ez azt jelenti, hogy a hősök és a gazemberek közti konfliktus már nem lényeges *fogalmi* szembenállás. A csata fontos, mert az teszi lehetővé a hősök profi kapcsolatait, elszakadásukat a társadalomtól és erejük bizonyítását; de nem fontos, mint ellentétes társadalmi elvek - templom a zsarnoksággal szemben, szerelem a megerőszakolással szemben, a haladás a vadsággal szemben - konfliktusa és annak megoldása. A harc hivatásos harc, és a léte a fontos, nem a győzelem. A győzelem persze jó dolog, de fogalmilag nem követeli meg a mítosz jelentése. Ezért először veszthetnek a western hősei, mint Butch és Sundance és a Wild Bunch. Az utóbbi legalább leveri ellenfeleit, de Butch és Sundance egyszerűen veszítenek. Ez nem történhet meg a klasszikus vagy a bosszú westernben. Ha ott a hős csatát vesztene, az az elv veresége lenne, és a társadalom ugyanolyan tehetetlennek tűnne, mint a gonosz támadása előtt. A profi cselekményben a csata és nem a kimenetele számít, mert csak a mítosznak ebben a változatában nem moralisták a hősök, hanem profik.

A western mítosz utolsó szembeállítása, a vadon/civilizáció, gyengébb a profi cselekményben, valószínűleg, mert már nem használható egy másként nem megoldható megkülönböztetésre. A klasszikus cselekményben csak a hős kapcsolódik a vadonhoz és ez az egyetlen kategória, amely kizárólag rá vonatkozik. Mivel egyben egyedül ő erős és jó is, azonosulása a vadonnal lehetővé teszi azt a fogalmi értelmezést, hogy azért erős és jó, *mert* a vadonhoz kapcsolódik. Itt azonban a hősök csoportot alkotnak és fogalmilag senki sem különül el a többiektől, tehát ami az egyiket jellemzi, a többiekben is megvan. Mégis erősek és jók, de most ezt a kombinációt elsősorban csoportegységükből vezethetjük le...

(Berkes Ildikó és Berkes Sándor fordítása)

Truffaut/Hitchcock (részletek)*

Mi a suspense?

Truffaut Nagyon sok félreértés van a *suspense* fogalma körül. Ön többször is elmagyarázta különböző interjúkban, hogy nem szabad összekeverni a meglepetést a *suspense*-szel. Térjünk most vissza még erre a kérdésre, mert sokan azt hiszik, akkor keletkezik a *suspense,* ha valamilyen félelemkeltő hatással él a rendező.

Hitchcock Ez természetesen nem így van. Gondoljunk vissza a *Könnyed erkölcsök* telefonos kisasszonyához. Egy fiatalember és egy lány beszélgetését hallgatja, akiket nem mutat a vászon: házassági kérelemről van szó. Namármost ez a telefonos kisasszony is *suspense* helyzetbe került: nem tudhatja, hogy a nő elfogadja-e az ajánlatot? És nagyon megkönnyebbül, amikor a nő igent mond; ezzel számára is véget ért a *suspense.* Mint láttuk, ebben a helyzetben semmi szerepet nem játszott a félelem.

Truffaut A telefonos kisasszony azért mégis tart attól, hogy a nő visszautasítja a férfi ajánlatát, de ezt nem nevezhetjük szorongásnak. A *suspense* lényege talán a várakozás elnyújtásában rejlik?

Hitchcock A *suspense*-nél rendszerint szükségszerű, hogy a néző pontosan ismerje a szituáció minden elemét. E nélkül nincs *suspense.*

Truffaut Nyilvánvaló, de talán mégiscsak valamifajta misztikus veszélyérzet kapcsán jön létre?

Hitchcock Ne feledje, hogy nálam a misztikum csak nagyon ritkán lehet a *suspense* helyet alapja. Egy detektívregény például a „ki tette?" („whodonit") kérdésére épül, vagyis nincs benne *suspense,* az egész csak egy fajta intellektuális rejtvényfejtés. A „whodunit" érzelemmentes kíváncsiság, holott a *suspense*-nak az érzelmi hatás a szükséges alkotóeleme. A *Könnyed erkölcsök* telefonközpontos jelenetében az érzelmet a fiatalembernek az a vágya fejezi ki, hogy a nő igent mondjon. Abban a klasszikus alaphelyzetben, amikor tudjuk, hogy a bomba egy óra múlva felrobban, a *suspense* attól keletkezik, hogy féltünk valakit, a félelem erőssége pedig attól függ, mennyire azonosul a közönség a féltett szereplővel.

Tovább merészkedem, és azt mondom, hogy egy megfelelően előkészített bombajelenettel még gengsztereket vagy gonosztevőket is vállalhatunk.

Truffaut...Például a táskába rejtett bombával a Hitler elleni július 20-i merényletkor?

Hitchcock Igen, és ebben az esetben sem hiszem, hogy a közönség azt kívánná: „Á, nagyon jó, végre mindet szétroncsolja a robbanás!", hanem inkább azt: „Vigyázat, bomba van elrejtve a táskában!"

Mit is jelent mindez? Semmi mást, mint hogy a néző bombától való rettegése sokkal erősebb, mint rokon- vagy ellenszenve bizonyos személyek iránt. És ne higgyük, hogy ez csak a bomba esetében van így, mert az természeténél fogva félelmetes dolog. Vegyünk egy másik példát, mondjuk egy kíváncsi emberét, aki bemegy valakinek a szobájába, és elkezd kutatni a fiókokban. Most megmutatjuk a házigazdát, épp jön fel a lépcsőn. Aztán visszatérünk a kutakodó figurához, és ekkor a közönség legszívesebben így kiáltana: „Vigyázz, jönnek fel a

* François Truffaut 1962 augusztusában ötven órás interjút készített Alfred Hitchcockkal. A beszélgetés először 1967-ben jelent meg könyvalakban, majd Hitchcock halála után (1980), egy újabb fejezettel kiegészülve napvilágot látott a végleges kiadás. A 3. és a 13. beszélgetésből idézünk (Magyar Filmintézet - Pelikán Kiadó, Budapest, 1996, 43-44., 157-167.).

lépcsőn!" Tehát egy titokban valamit kereső személynek nem is kell szimpatikusnak lennie, a közönség úgyis miatta fog izgulni. Persze, ha a fenti jelenet hőse még rokonszenves is, akkor fel tudjuk fokozni a közönség érzelmeit, például Grace Kelly esetében a *Hátsó ablak*ban.

Truffaut Igen, igen. Ez a legjobb példa.

Hitchcock A *Hátsó ablak* premierjén Joseph Cotten felesége mellett ültem, és abban a pillanatban, amikor Grace Kelly kutat a gyilkos szobájában, és a gyilkos közeledik a folyosón, a szomszédnőm annyira megrémült, hogy könyörögve a férjéhez fordult: „Csinálj már valamit, csinálj már valamit!"

Truffaut Most arra szeretném kérni, hogy fogalmazza meg pontosan, mi a legfőbb különbség a *suspense* és a meglepetés között.

Hitchcock A *suspense* és a meglepetés között nagyon egyszerű a különbség. Sokszor elismételtem már, mégis állandóan összekeverik. Mi most éppen beszélgetünk, és talán egy bomba van az asztal alatt. Beszélgetésünk nagyon is mindennapi, nem történik semmi különös és akkor hirtelen: bumm, robbanás. A közönség meglepődik, de egészen addig egy teljesen hétköznapi és érdektelen jelenetet látott. Most viszont vizsgáljuk meg a *suspense* lehetőségét. Bomba van az asztal alatt. A néző tudja is ezt, mert talán látta, amikor egy anarchista elhelyezte. A közönség tehát tudja, hogy a bomba egy órán belül felrobban, és azt is tudja, hogy ebből az órából már csak tizenöt perc van hátra - ott egy falióra a háttérben -, tehát ugyanaz az iménti jelentéktelen beszélgetés nagyon is érdekessé válik, mert a közönség részt vesz a jelenetben. Kedve lenne odaszólni a vásznon levő figuráknak: „Ne foglalkozzanak ilyen ostoba dolgokkal, hiszen bomba van az asztal alatt, és mindjárt felrobbannak!" Az első esetben a közönségnek tizenöt másodpercnyi meglepetéssel szolgáltunk a robbanással. A második esetben tizenöt perc *suspense-t* tudunk nyújtani. Ebből az következik, hogy a nézőt minden esetben informálni kell, kivéve persze, ha épp a meglepetés a poén, vagyis ha az esemény váratlansága szolgája a történet célját.

(Bikácsy Gergely fordítása)

Psycho[#]

Truffaut Én is elolvastam a *Psycho* című regényt,[1] de szerintem szégyenletesen mesterkélt mű. Ilyen mondatokkal van tele: „Norman odaült öreg édesanyja mellé, és beszélgetni

[#] Alfred Hitchcock 1960-ban készült filmje. *(A szerk.)*

[1] Egy Marion nevű nő (Janet Leigh), aki Sam (John Gavin) szeretője, őrült pillanatában autón megszökik Phoenixből, ráadásul azzal a negyvenezer dollárral, amelyet munkaadója utasítása szerint be kellett volna vinnie a bankba. Éjszaka megáll egy elhagyott helyen álló motelban. A motel fiatal tulajdonosa, Norman Bates (Anthony Perkins) kedvesen fogadja, és elmondja, hogy idős anyjával él, és hogy szereti az asszonyt, bár nem könnyű vele; ezt mellesleg Marion is megtapasztalja, mert lehallatszik a motelba, milyen ingerülten beszél az asszony a fiával. Lefekvés előtt Marion megfürdik, s miközben zuhanyozik, az öregasszony hirtelen előbukkan, és több késszúrással megöli, majd eltűnik, mint a kámfor. Norman jelenik meg, üvöltve: „Mama! Az istenért! Mama! Vér, vér mindenütt!" És megrendülten szemügyre veszi a gyilkosság színhelyét. Ekkor aggályos gondossággal rendbe teszi a fürdőszobát, kitakarít, eltünteti a bűncselekmény nyomait, Marion testét pedig - csomagjával és a ruhájával (meg a pénzzel) együtt - berakja a fiatalasszony autójának csomagtartójába, az autót meg belevezeti egy mocsaras tóba, ahol az lassan elsüllyed. Közben Marion nővére, Lila (Vera Miles) nyomozni kezd eltűnt húga után, Sammel meg egy nyomozóval, Arbogasttal (Martin Balsam) együtt; ez utóbbinak az a megbízatása, hogy szerezze vissza az eltulajdonított pénzt. Arbogast rátalál a motelra, beszél Normannel, kérdéseket intéz hozzá, mire az teljesen összezavarodik, de határozottan elutasítja a férfit, amikor az Norman anyjával akar találkozni. Arbogast telefonál Lilának és Samnek, majd visszalopózik a házba, hogy beszélhessen az idős hölggyel. Felmegy az első emeletre, ott azonban több késszúrással végeznek vele. A film harmadik részében Lilát és Samet látjuk, amit a serifftől

kezdtek.” Ez az ósdi elbeszéléstechnika engem rettenetesen zavar. Most, hogy újra megnéztem, látom, hogy a film sokkal nagyobb hűséggel meséli el a történetet. Tulajdonképpen mi ragadta meg Önt a regényben?

Hitchcock Azt hiszem egy dolog tetszett benne, és emiatt határoztam el, hogy filmre viszem, ez pedig a zuhany alatti gyilkosság; ez a gyilkosság teljesen kiszámíthatatlan, ez keltette fel az érdeklődésemet.

Truffaut Ez a gyilkosság felér egy nemi erőszakkal... A regényt gondolom valami újsághír ihlette?

Hitchcock Igen, egy fickó, valahol Wisconsin államban, odahaza őrizte az anyja hulláját...

Truffaut A *Psycho*ban a rémület teljes fegyvertárát megtalálja az ember, mindazt, amit Ön általában messziről elkerül, van benne valami temetői hangulat, valami rejtélyesség, az ódon ház például...

Hitchcock A házat körüllengő titokzatosság, azt hiszem teljesen véletlen, Észak-Kaliforniában nagyon sok egyedülálló házat talál, és ezek egytől egyig olyanok, mint amit a *Psycho*ban látni; „kaliforniai gótikának” nevezik ezt a stílust, a legcsúnyább változatait meg úgy hívják, hogy „kaliforniai mézeskalács”. Amikor belefogtam a munkába, egyáltalán nem állt szándékomban újra felidézni az Universal-féle régi horrorfilmek hangulatát, csak hitelességet tűztem ki célul magam elé. Márpedig a ház egy valóságos ház hiteles másolata, ehhez nem fér kétség, és a motel is hiteles mása egy valóban létezőnek. Azért választottam ezt a házat meg ezt a motelt, mert rájöttem, hogy a történetnek nem ugyanaz a hatása, ha mindez közönséges bungalóban történik; ez az építészeti stílus illet valahogy az atmoszférájához.

Truffaut Meg aztán kellemes látvány is ez az épület, és a ház vertikalitását a motel vízszintessége ellensúlyozza.

Hitchcock Igen, ez volt a kompozíciós elv... Egy vertikális meg egy horizontális tömb.

Truffaut Mellesleg nincs egyetlen rokonszenves hős sem a *Psycho*ban, amellyel a néző azonosulhatna...

Hitchcock Mert nem is volt rá szükség. Azért azt hiszem, a nézőt mégiscsak elfogja a szánalom, amikor a férfi meggyilkolja Janet Leigh-t. A történet első része csak afféle „vörös hering”, már ahogyan Hollywoodban nevezik az ilyesmit, vagyis közönséges figyelemelterelő trükk, amelynek az a célja, hogy még jobban felerősítse a hatást, hogy a nézőt még váratlanabbul érje a gyilkosság. Ezért volt szükség arra, hogy a kezdet olyan hosszadalmas legyen, szántszándékkal hosszadalmas, már ami a pénzlopást és Janet Leigh menekülését illeti; mindennek az a célja, hogy azzal a kérdéssel foglaljam el a nézőt: vajon elfogják-e a lányt vagy sem? Biztosan emlékszik rá, hogy mennyire előtérben van a negyvenezer dollár; már a forgatás előtt, de a forgatás egész ideje alatt is sokat dolgoztam azon, hogy miképpen lehetne még nagyobb nyomatékot adni ennek a pénzösszegnek.

Tudja, a néző mindig előszeretettel próbálja kitalálni a későbbi fejleményeket, a néző szereti tudni, hogy mi fog történni a következő pillanatban. Mármost nem csupán számolni kell ezzel, arra van szükség, hogy mi vegyük át a vezetést, hogy mi irányítsuk a néző gondolatait. Minél részletesebben mutatjuk meg a lány menekülését az autóval, annál inkább csak ez köti le a közönség figyelmét: ezért adunk olyan nagy jelentőséget a feketeszemüveges motorbiciklis

---

megtudják, hogy Norman Bates anyja már tíz esztendeje halott. Erre mindketten visszamennek a motelba, és amikor Lila átkutatja a házat, kis híján ő is ott vész. Ám az utolsó pillanatban sikerül leleplezni Normant, akiről lecsúszik a paróka, és kiderül, hogy - „kétlaki” személyiség lévén - egyszerre volt önmaga és tulajdon elhalálozott édesanyja.

rendőrnek meg az autócserének. Később Anthony Perkins elmeséli Janet Leigh-nek, milyen is az élete ebben a motelban, beszélgetnek egy kicsit, de még ekkor is a lány problémája áll a párbeszéd középpontjában. Már-már arra gondolunk, hogy a lány úgy határozott, szépen visszaszolgáltatja a pénzt. Lehet, hogy ekkor a közönség találgatni szerető része erre gondol: „Lám, ez a rokonszenves fiatalember megpróbálja jobb belátásra bírni". Mindebből az következik, hogy a nézőt jól meg kell dolgozni, alaposan el kell szédíteni, hogy a lehető legtávolabb kerüljön mindattól, ami majd történni fog a mozivásznon.

Le merném fogadni, hogy egy átlagos filmben a másik szerepet kapta volna meg Janet Leigh, az eltűnt húga után nyomozó nővérét, hiszen igazán nem szokás a sztárt mindjárt a film legelején eltüntetni. Az persze, hogy éppen a sztárt ölik meg, nálam szándékos, így még váratlanabba a gyilkosság. Ezért kardoskodtam a későbbiekben amellett, hogy a film kezdete után már senkit se engedjenek be a nézőtérre, a későn jövők ugyanis azt hihetik, azután is látni fogják még Janet Leigh-t, hogy vízszintes helyzetben levitték a mozivászonról!

Ennek a filmnek nagyon érdekes a szerkezete; meg kell mondanom, sohasem élveztem ennyire, hogy lóvá teszem a közönséget. A *Psycho*val pontosan úgy irányítom a nézőket, mintha orgonán játszanék.

Truffaut Részemről nagyon csodálom ezt a filmet, mégis, az az érzésem, hogy van benne egy kis törés, mégpedig a második gyilkosság után: arra a két jelenetre gondolok, amelynek a seriff lakása a színhelye.

Hitchcock A seriff azért került bele a történetbe, mert - ahogy beszéltünk is róla - mindig ott az elkerülhetetlen kérdés: „Dehát miért nem mennek a rendőrségre?" Erre többnyire így szoktam válaszolni: „Azért nem, mert távol akarják tartani magukat a kellemetlenségektől." Egyszer már meg akartam mutatni, mi is történik, ha a szereplők mégis elmennek a rendőrségre.

Truffaut De ezután egy-kettőre visszatér a régi feszültség. Az az érzésem, hogy a közönség nem ugyanazokkal az érzelmekkel nézi végig a filmet. Az elején mindenki azért drukkol, hogy Janet Leigh-nek bár csak sikerülne egérutat nyernie. Aztán ott a gyilkosság döbbenete, de miután Anthony Perkins gyorsan eltünteti a nyomokat, a néző szinte pártfogásába veszi, abban a reményben, hátha megússza a dolgot. Később, amikor a seriff szájából megtudjuk, hogy Perkins anyja már nyolc esztendeje halott, a néző hirtelen Anthony Perkins ellen fordul, és kíváncsian várja a fejleményeket.

Hitchcock Már beszéltünk arról, hogy minden nézőben egy leselkedő veszett el. A *Gyilkosság telefonhívásra* esetében is egy kicsit ez volt a helyzet.

Truffaut Csakugyan. Amikor a gyilkos már elunta várni Ray Miland telefonhívását, és úgy csinál, mintha már nem is akarná meggyilkolni Grace Kellyt, mintha el akarna menni a lakásból, a néző erre gondol: „Bárcsak várna még egy kicsit..."

Hitchcock Ez alól a szabály alól nincs kivétel. Beszéltünk már erről, méghozzá annak a betörőnek a kapcsán, aki egy ismeretlen lakásban kutat a fiókok mélyén: a közönség ilyenkor mindig a fickónak drukkol... Ugyanígy amikor Perkins a tóban elmerülő gépkocsit nézi, a néző tudja, hogy a hulla ott van az autóban, de hiába: amikor az autó, amelynek még mindig látszik a teteje, már nem süllyed mélyebbre, a néző mégis erre gondol: „Bárcsak teljesen elsüllyedne!" Ez ösztönös dolog.

Truffaut Igen, de az Ön legtöbb filmjében a néző az igazságtalanul megvádolt hős sorsáért aggódik, nem pedig a bűnösért. A *Psycho*ban viszont előbb egy sikkasztó fiatal nőért izgulunk, aztán egy közönséges gyilkosért, végül, amikor tudomásunkra jut, hogy a

gyilkosnak van egy nagy titka, azt kívánjuk, bárcsak kerülne hurokra, csakhogy végre megtudjuk a történet csattanóját!

Hitchcock Biztos benne, hogy ennyire azonosul a közönség a szereplőkkel?

Truffaut Nem is annyira azonosulásról van itt szó, de valahogy olyan gondossággal, olyan alapossággal tünteti el Perkins a nyomokat, hogy a nézőnek megesik rajta a szíve. Mindig csodálatot érdemel, aki jól végzi munkáját. A stáblista díszbetűi mellett Saul Bass ugye, más rajzokat is csinált a filmhez?

Hitchcock Csak egy jelenethez, de nem tudtam használni őket. Úgy volt, hogy Saul Bass csinálja meg a stáblistát, s mivel nagyon érdekelte a film, beleegyeztem, hadd rajzolja meg az egyik jelenetet, azt, amikor Arbogast, a nyomozó felmegy a lépcsőn, és a lépcső tetején leszúrják. A forgatás alatt megfáztam, és két napig lázasan feküdtem, úgyhogy meghagytam az operatőrnek meg az asszisztensnek, hogy Saul Bass vázlatai alapján forgassák le a jelenetet. Nem a gyilkosságot, csak azt, ami közvetlenül megelőzi, csak annyit, hogy a nyomozó felmegy a lépcsőn. Volt egy beállítás a detektív kezéről, amint végigcsúszik a lépcső karfáján, meg egy kocsizás a lépcsőkorlát mentén, oldalról mutatva Arbogast lábát. De amikor megnéztem a musztert, kiderült, hogy nem illik a jelenetbe; mindez nagyon tanulságos volt számomra. A lépcsőn való felmenetel, legalábbis így tagolva, nem ártatlanságot sugallt, hanem bűnösséget. A jelenet tökéletesen megfelelt volna, ha történetesen egy gyilkos megy fel a lépcsőn, csakhogy a jelenetnek más volt a lényege, egészen más.

Emlékezzék csak vissza, milyen alaposan készítettük fel a nézőt a jelenetre; abból a feltevésből indultunk ki, hogy él egy rejtélyes hölgy a házban, és hogy az szökött ki, és ölte meg több késszúrással a zuhanyozó fiatalasszonyt. Ebben van a jelenet minden feszültsége, ezért olyan izgalmas, amikor a nyomozó felmegy a lépcsőn. Mindebből az következik, hogy a jelenetet a lehető legegyszerűbben kell felvenni, elég megmutatni a lépcsőt meg a férfit, amint a lehető legegyszerűbben felmegy rajta.

Truffaut Biztos vagyok benne, hogy a rosszul forgatott jelenet is segítségére volt, hogy elmagyarázza a lépcsőn felmenő detektívnek, hogyan kell alakítania a szerepét. Az ilyen helyzetre azt mondják mifelénk, hogy „úgy kerül bele, mint Pilátus a krédóba”.

Hitchcock Itt nem is annyira a szenvtelenségről, sokkal inkább valamiféle jóindulatról van szó. Csináltam tehát egy beállítást Arbogastról, amint felmegy a lépcsőn, majd, amikor már majdnem felért, szántszándékkal felülről irányítom rá a felvevőgépet, mégpedig két megfontolásból: az egyik, hogy vertikálisan filmezhessem le az anyát, mert ha egyszerűen csak hátulról közelítek rá, annak olyan látszata lett volna, mintha szándékosan akarnám elrejteni az ábrázatát, és akkor a néző azonnal gyanút fogott volna. Ezért olyan szögből vettem fel a jelenetet, hogy a néző érezze, nem akarom előle az anyát elrejteni.

De van egy másik oka is annak, hogy olyan magasra helyeztem a felvevőgépet, és ez a legfontosabb; arról van szó, hogy csakis ezzel a magas kameraállással lehetett úgy megcsinálni a jelenetet, hogy a lépcsőről készített nagytávoli éles kontrasztban legyen azzal a nagyközelivel, amely abban a pillanatban mutatja Arbogast arcát, amikor a kés lesújt rá. Pontosan olyan ez, mint valami zene, a magasan elhelyezett kamera tölti be a vonósok, majd a hirtelen megjelenő fej a rézfúvósok szerepét. A fenti beállításban megvolt az előrohanó anya, és megvolt a lesújtó kés. Megmutattam a lesújtó kést, vágás, majd ráközelítek Arbogast arcára. Ráragasztottunk a fejére egy kis csövet, tele hemoglobinnal. És amikor lesújt a kés, gyorsan meghúztam a zsineget, a vér egyszerre kiserkent az arcon, és - előre meghatározott irányban - végigcsurgott rajta. Majd a férfi hátrahanyatlott, és hátrálva lezuhant a lépcsőn.

Truffaut Ez a jelenet, amelyben a nyomozó hátrazuhan a lépcsőn, sokat foglalkoztatott. Tulajdonképpen nem is esik hátra. A lábát nem látni, mégis olyan benyomása van az embernek, mintha lehátrálna a lépcsőn, holmi parkett-táncos módjára csak lábujjheggyel érintve minden egyes lépcsőfokot...

Hitchcock Csakugyan ez a látszat. Tudja, hogy csináltuk?

Truffaut Fogalmam sincs róla. Azt jól látom, hogy egy kicsit el akarja nyújtani a jelenetet, de nem tudom, hogyan csinálta.

Hitchcock Trükk az egész. Először is lefilmeztük a lépcsőt felülről lefelé haladva, de szereplő nélkül. Majd Arbogastot beültettem egy külön erre a célra készített székbe, a háttérvetítővászon elé, amelyre rávetítettük a lépcsőn való lejövetelt. Ekkor jól megrángattuk a széket, Arbogastnak meg csak annyi dolga volt, hogy kinyújtott karral kalimpáljon egy kicsit a levegőben.

Truffaut Le a kalappal! Később még egyszer alkalmazza a filmben ezt a nagyon magas kameraállást, amikor Perkins leviszi az anyját a pincébe.

Hitchcock Igen, ahogy Perkins elindul felfelé a lépcsőn, azonnal felemelem a felvevőgépet. A fiatalember belép a hálószobába, ekkor látni már nem látjuk, csak halljuk: „Mama, le kell, hogy vigyelek a pincébe, mert ide fognak jönni szaglászni." Majd Perkinst látni, amint viszi le az anyját a pincébe. Ezt a beállítást nem lehetett snittel befejezni, akkor a néző gyanakodni kezdett volna: vajon mi lehet az oka a felvevőgép hirtelen eltűnésének? Ezért alkalmaztam a magas kameraállást, a felfüggesztett kamera Perkinsre irányul, amikor felmegy a lépcsőn, a fiatalember bemegy a hálószobába, ekkor kilép a látómezőből, a kamera azonban minden snitt nélkül tovább emelkedik, és amikor már az ajtó fölött vagyunk, megfordul a tengelye körül, és megint a lépcső alját veszi célba, sőt, hogy a közönség el ne gondolkodjék a kameramozgás funkcióján, az anya és fia közti vitával tereljük el a figyelmét. A közönség csak a dialógusra összpontosít, a kameramozgást figyelmen kívül hagyja; mi azonban, kihasználva a pillanatot, ismét vertikális helyzetben vagyunk, és a néző már nem is csodálkozik rajta, hogy a felülről mutatott Perkins a karjában leviszi az anyját a lépcsőn. Semmi sem élvezetesebb dolog, mint arra használni a kamerát, hogy lóvá tegyük vele a nézőt.

Truffaut Az a jelenet is nagyszerű, amelyben Janet Leigh-t agyonszúrják.

Hitchcock Hét teljes napig tartott a forgatás, és eközben nem kevesebb, mint hetven kameraállást alkalmaztunk, és mindezt egy negyvenöt másodperces jelenetért! A jelenethez csináltattunk egy csodálatos mű felsőtestet, amelyből, ahogyan belé hatol a kés, kiserken a vér, de végül úgy döntöttem, mégsem élek vele. Inkább meztelen modellel forgattam, aki hasonlított Janet Leigh-re. Az igazi Janetből nem látni mást, csak a lány kezét, vállát meg fejét. A többit a modellel csináltuk. A kés természetesen egyszer sem éri a testet, montázs az egész. A női testnek egyetlen olyan részét sem látni, ami tabu lehetne, az egyes beállításokat lassított felvétellel forgattuk, hogy a mell véletlenül se kerüljön a képbe. A lassítva forgatott beállításokat azután később sem gyorsítottuk fel, egyszerűen beleillesztettük őket a többi beállítás közé, a néző úgysem érzékeli, hogy sebességkülönbség volna a kétféle beállítás között.

Truffaut Elképesztően durva jelenet.

Hitchcock Igen, ez a legdurvább az egész filmben, és később, ahogyan pereg a cselekmény, a filmben egyre kevesebb a durvaság, mert ennek az első gyilkosságnak az emléke bőven elég, hogy a későbbiekben is fenntartsa a feszültséget, és elegendő szorongást keltsen a nézőben.

Truffaut Csakugyan leleményes ötlet, igazi újítás. Részemről azonban sokkal jobban szeretem a gyilkosságnál azt a jelenetet, amikor Perkins seprővel és felmosóronggyal igyekszik eltüntetni a nyomokat. Ennek a filmnek a szerkezete engem az abnormitás skálájára emlékeztet: házasságtöréssel indul, majd ott a sikkasztás, aztán egy gyilkosság, majd még egy, végül a pszichopátia; és mindegyik állomás újabb lépcsőfok felfelé. Erről van szó?

Hitchcock Erről, bár Janet Leigh az én szememben minden szempontból átlagos polgárlány, semmi több.

Truffaut Igen, de mégis az abnormitás felé vezet bennünket, Perkinsnek meg a kitömött madarainak világába.

Hitchcock A kitömött madarakkal sokat foglalkoztam, valamiféle jelképet láttam bennük. Magától értetődik, hogy Perkins madárpreparálással foglalkozik, hiszen a tulajdon anyját is „preparálta". De ezeknek a jelképeknek másik jelentésük is van, főleg a bagolynak; ezek a madarak az éjszaka birodalmához tartoznak, állandóan lesben állnak, állandóan figyelnek, ez pedig jól illik Perkins mazochizmusához. Perkins jól ismeri a madarakat, és azzal a tudattal él, hogy azok állandóan nézik. Saját bűnösségérzése tükröződik az őt néző madarak tekintetében, és annyira szeret madarakat preparálni, hogy az anyját is teletömi szalmával.

Truffaut Nem lehetne kísérleti filmnek tekinteni a *Psycho*t?

Hitchcock Talán lehet, nem tudom. Csak annak örülök, hogy a film hatással volt a nézőkre, ezt én minden másnál fontosabbnak tartottam. A *Psyco*ban a téma nem túlságosan fontos, a szereplők se olyan fontosak, csakis az a fontos, hogy úgy illesszem össze a film alkotóelemeit, a fényképezést, a hangeffektusokat meg a többi tisztán technikai kifejezőeszközt, hogy a közönségnek végül égnek meredjen minden hajszála. Azt hiszem, nekünk az a legnagyobb elégtétel, ha a filmművészet fel tudja rázni a legszélesebb tömegeket. És a *Psycho*nak ez sikerült. Nem a film üzenete hatotta meg a nézőt. Nem is egy sikerkönyv filmváltozata ejtette rabul. A film, a színtiszta mozi hozta izgalomba...

Truffaut Ez igaz...

Hitchcock Azért vagyok olyan büszke a *Psycho*ra, mert ez a film szőröstül-bőröstül a miénk, filmrendezőké, a magáé meg az enyém, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint az összes többi filmem. De mai napság úgyszólván vitatkozni se lehet erről a filmről, mert egyszerűen megközelíthetetlen a ma használatos fogalmakkal. Az emberek ilyesmiket mondanak: „Ezt vagy azt nem szabad csinálni, szörnyűséges a téma, egyetlen nagy színész sincs a szereplők között, a filmben nincs igazán nagy szerep." Ez mind igaz, és mégis, elsősorban az határozza meg a néző reakcióit...

Truffaut ...érzelmi vagy fizikai reakcióit...

Hitchcock ...érzelmi reakcióit, ahogyan a történet meg van szerkesztve, az, ahogyan elmesélem a történetet. Hogy a kritika milyennek tartja a filmet, jelentéktelennek-e vagy remekműnek, az nekem édesmindegy. Nem azzal az elhatározással vágtam bele, hogy na, most csinálok egy nagy filmet. Arra gondoltam, hogy kellemesen eltöltöm az időt egy érdekes kísérlettel. A film mindössze nyolcszázezer dollárba került, és éppen ez volt benne a kísérlet: azt szerettem volna vele kitapasztalni, hogy vajon lehet-e ugyanolyan feltételek mellett mozifilmet forgatni, mint televíziós filmet? Tévéstábot választottam, csak hogy minél gyorsabban menjen a munka. Csak a zuhany alatti gyilkosságnál, a takarításnál meg egy-két olyan jelenetnél fogtam lassabbra a forgatás ritmusát, melyek az idő múlását jelzik. A film többi részét úgy forgattam, mint egy tévéfilmet.

Truffaut Úgy tudom, hogy a *Psycho*nak Ön volt a producere. Nagy siker volt?

Hitchcock Mindössze nyolcszázezerbe került, és a mai napig körülbelül tizenhárom millió dollárt hozott a konyhára.

Truffaut Fantasztikus! Eddig ez a legnagyobb sikere?

Hitchcock Ez, és magának is azt kívánom, hogy egyszer maga is csináljon egy ilyen jövedelmező filmet. Olyan műfaj ez, amelyben a munkának - nem a forgatókönyv szempontjából, hanem technikailag - tökéletesnek kell lennie. Az ilyen filmekben a felvevőgép a siker kulcsa. Persze lehet, hogy a kritikusok fanyalognak majd, őket ugyanis semmi más nem érdekli, csak a forgatókönyv. Nekünk úgy kell megszerkesztenünk a filmjeinket, mint ahogyan Shakespeare építette fel a darabjait, vagyis kizárólag a nagyközönségre összpontosítva.

Truffaut A *Psycho* már csak azért is egyetemes, már csak azért is minden nemzet számára egyformán értékelhető mű, mivel felerészt némafilm. Két vagy három tekercsben például egyáltalán nincs párbeszéd. Egyszóval nem lehetett nehéz szinkronizálni vagy felirattal ellátni.

Hitchcock Thaiföldön például - nem tudom, hallott-e róla - nincs se szinkron, se felirat, ott egyszerűen kikapcsolják a hangot, odaállítanak valakit a mozivászon mellé, és az olvassa fel, más-más hangon, a dialógust.

(Ádám Péter fordítása)

Király Jenő: A nyers és a hamu

King Kong tanulmányok[*]

A *Tarzan* az énhez közelibb vágyak kalandos édene. Tarzan[+] a boldog vadember leszármazottja, Kong[++] a tragikus vadember őse. A Tarzan-filmek a kultúrából jött asszonyt is egyesítik a dzsungellel és a természeti férfit is a nagyvárossal (*Tarzan New Yorkban*). Tarzan megőrzi erejét a civilizációban, Kong elveszíti. A Tarzan-filmekben a nő elhozza a kultúrát, amelyet a „romlatlan" erőket megtestesítő férfi védelmez a civilizáció ellentmondásaitól. Dzsungel és civilizáció érintkezése a Tarzan-filmekben mindkettőnek használ, a *King Kong*ban mindkettőnek árt. Denham tönkreteszi Kong szigetét, Kong New Yorkot. A Tarzan-filmekben gyermek születik a világok találkozásából, a *King Kong*ban számtalan halott marad utána. Tarzan legyőzi az üzletembereket, politikusokat és technikusokat, Kongot legyőzi a modern világ. Tarzant Jane megtanítja beszélni, Ann és Kong nem értik egymás nyelvét. A *King Kong* egy kommunikációs kudarc története. A későbbiekben a Tarzan-típusú dzsungelfilm is a *King Kong* tradíciójának vonzásába kerül (*Mondo Cannibale*).

A nagyvárosban még egyszer lejátszódik minden, a nagyváros a sziget steril, absztrakt mása, a szigetről visszatérve benne is meglátjuk a kozmikus távlatokat és a fantasztikus erőket. Megkövült erdő. A város távolképei ráébresztenek Manhattan és Stonehenge kísérteties rokonságára. A rítusból játék lett, a templomból cirkusz, az Empire State Building a tágas, derengő távolképeken mégis olyan, mint a világ sátrának tartóoszlopa.

Miért pusztítja el a kultúra Kongot, a szenvedély, sőt, az erósz héroszát? A szenvedély nem állítható maradéktalanul a kultúra szolgálatába. A szenvedély lényegileg nem alkalmas a szolgálatra, mert elsodorja önmagát és aláveti azt, amit szolgál. A szenvedély jelen van az aszfaltdzsungelben, de vele jár a szerencsétlenség. A tragédia tárgya a tiltott ekstázis, melynek nincs helye a számító, józan, zsúfolt világban. Ha az ekstázis önmagunknak az éntől való szabadságolása, vagyis a köznapi nyelv egyszerűsítő és énpárti kifejezése szerint „az egyén kifordulása önmagából", akkor a tragikus embert a társadalom érzi asszimilálhatatlan pontnak. A tragikus lény az a pont, ahol a társadalom kifordult önmagából. Körülötte ezért felforr - vagy megfagy, de nem lehet zavartalanul langyos a világ. A tragikum létformává szilárdult, megtestesült extázis.

Kong harcol a várossal, mintha a nagyvárosban az általa a szigeten legyőzött és sakkban tartott archaikus és anarchikus erőkkel kötöttek volna valamilyen sötét és terméketlen kompromisszumot. A hüllők az embertelen természetet képviselik, a város a természetellenes embervilágot. A hüllők világa egyén-alatti, a városé egyén-feletti: a nyers hús illetve a tömeg. A hüllők képviselik a szelídítetlen természetet, a város a halott természet síremléke. A szentség világának lelki érvénye az átlelkesült természet szelídült, de nem halott változatát feltételezi, s a város, a természet halálával együtt, az istenek halálát. A hüllőkből gépek lettek; a szigeten az erósz erősebb, a városban a destrukció. A lélektelen erő dominál, az élet a földön már csak vendég. A későbbi filmek nagy attrakciója a hüllők rászabadulása a városokra (*Gappa; Godzilla, Szörny 20 000 öl mélyből*). A nyers hús és a tömeg gépesített világa, az át nem lelkesült természet és a lélektelen társadalom harcának eredménye a teleológián eluralkodó kontrateleológia: a katasztrófa, a hamu. A *King Kong* és az ötvenes években

---

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1994/10. számában.

[+] Az első Tarzan-film - *A majmok Tarzanja* címen - 1919-ben készült az Egyesült Államokban. *(A szerk.)*

[++] Az első Kong-film - *King Kong* címen - 1933-ban készült az Egyesült Államokban. *(A szerk.)*

felvirágzó japán sci-fi, a mai sötét mitológia előzményei, a nyers és a hamu oppozíciójára épülnek, melyek közül eltűnik a meggyőző közép.

King Kong a Broadway-n

Igaznak bizonyultak a halászok meséi, kézzelfogható tény a sziget, valóság és nem pusztán mese, de hiába, a filmesek a valóságot is csak látomásként tudják kezelni: „Nagyszerű beállítás lesz!" A rítus leáll! A filmezés, mely meg akarta örökíteni, szétrombolta a közvetíthetetlen, rögzíthetetlen jelenlétet. King Kong képe helyett ezért végül magát Kongot ejtik foglyul. Valóságként használjuk-e még a valóságot? Már a *Piszkos kezek* hőse is attól félt, hogy megszökik előle a kávé igazi íze, nem az ő szájában érezhető. A végponton a kávé ízének élvezete csak a kávéreklám élvezetének része, mert nem a kávétól, hanem a kávéreklámtól tudjuk meg, mi benne a jó. A kellemes képek hipnotizált világából szökik a valóság. A nézők megbilincselt kalandot akarnak, mely nem avatkozik bele az életbe. Épp ez minden kép lényege: az életbe be nem avatkozó megbilincselt kaland. Denham így jelenti be Kongot a Broadway színpadán: „Király és isten volt abban a világban, ahonnan jövünk. A mi civilizált világunkban azonban csak fogoly, s mi látványosságként mutatjuk be, hogy kielégítsük az önök kíváncsiságát." Kongot, aki a szigeten isteni anyag és titáni energia, a városban csak képként, formaként tudják megközelíteni. A lét lázad, nem fér el a formákban. Inoshoro Honda filmjében *(King Kong harca a robottal)* őrült tudós hurcolja Kongot egyfajta kapitalista Gulagra, a régi filmben a showman rabolta el. Ez sztárnak, amaz rabszolgának, de a sztár éppúgy rabja a közvéleménynek, mint az őrült keleti diktatúrák munkása a rendőri-katonai erőszakszervezeteknek.

Schoedsack utolsó munkája, *A hatalmas Joe Young,* a *King Kong* második, katasztrófafilmes felét, a New Yorkba hurcolt gorilla történetét dolgozza fel újra. Jill kismajmot vásárol, kiből hatalmas lény válik. Joe, a gorilla, akivel Jill egyedül élt a fekete Afrika eldugott zugában, áldozat, fel kell áldozni a karrierjét, prédául vetni a publikumnak, kiállítani és leleplezni. A régi dalt, amelyre a kölyök Joe elszenderedett, hangversenyzongorán játssza a lány. A zongora egyszerre emelkedni kezd, a hatalmas lény emeli magasba a dobogót, a lányt és a zongorát. Dupla rettenetes poén: egyrészt a tartóoszlop obszcén mivolta, az alapé, mindannak hordozójáé, amit hangoztatunk és vállalunk, másrészt az obszcén alapelv végső jósága, szemben a mesterséges, sikeres világ végső gonoszságával. Alul a megbilincselt rab, az őserdő, a rút óriás, fent a reflektorfényben szelíd dallamot előadó szépleány, de itt *Az opera fantomjá*val ellentétben, nemcsak a felső réteg, a szépség, hanem az alsó, a rút, az erős, a fenntartó is áruvá válik. *A hatalmas Joe Young* előlegezi a mai tömegkultúra esztétikáját. A kiterjesztett gazdasági racionalitás általi ellentmondásos emancipáció, az áruvá válás új dimenziója: a rút élvezete, a titkos nyilvánossága, a rejtőzködő kiállítása.

Milyen nagy lecsúszás a karrier, s milyen halmozott szellemtelenség a társadalmi nyilvánosság! *A hatalmas Joe Young*ban kifejlődik az alapfilm melléktémája, mely *Az opera fantomja* és *A panoptikum titka* alapmotívuma volt: a művész lázadása a közönség ellen. A szerepe ketrecéből kitörő művész tarolni kezdi a közönséget.

Lecsúszás katasztrófafilmmé

Az utókor interpretátorai pártosabb szenvedéllyel állnak Kong mellé, mint maguk a szerzők. King Kong nemes vad, írja David Annan, „azonban a félmeztelen New York-i ringyó és a harci repülők őt is legyőzték."

A szörnyűség és a gonoszság nem azonos. Ha a technika fenyegetővé torzul, akkor a bioszörnyek rosszból jóvá alakulnak át. A jó szörny nem kevésbé rút és nem kevésbé félelmetes. Jósága nem etikus, csak naiv lelkesültség és elcsábítható érzelmi melegség. Az érzelmek labilitása és túlzásra való hajlama jellemzi.

Insoshiro Honda filmjében *(King Kong harca a robottal)* egyszerűen elhurcolták Kongot, nem a monstrum saját erőinek konfliktusteljes kibontakozása okozza a válságot. A kínai mitológia Majomkirályát gőgjéért száműzték, hogy hegy alá temetve, prométheuszi kínokra ítélve bűnhődjék és eszmélkedjék. Itt ugyanazt teszik a bűnös emberek a bűntelen erővel, amit egykor az istenek tettek a bűnössel, a hencegő, fegyelmezhetetlen Majomkirállyal. Megszálló csapatok özönlik el a szigetet, hogy az elrabolt Kongot besorozzák munkásnak. A parancsoknak alávetett túlfegyelmezett ösztön a világ létét fenyegető gonosz anyagot hozza napvilágra az uránbányában. A munka rabszolgamunka, s az alvilág, a halál birodalma, a munkahellyel ekvivalens. Dr. Vu, az őrült tudós, egyfajta apafigura: a rettenetes atya mint nagy üldöző. Az ellentábor az egyenlők világa, a fiúk közössége, a kortárs csoport demokráciája, a hierarchiáktól mentesen jól funkcionáló világ. Kong a férfierőnek a fiúk köztársaságába átmenthető emléke. Itt két Kong van, a fegyelmezhetetlen valódi, és mechanikus mása, az abszolút gonosz. A mechanikus Kong a legtökéletesebb harcigép: a tiszta destruktivitás vágytalan. „Új fejezet a hódítások történetében!" - mondja a dekoratív, hideg kémnő.

A szolgaság, a terméketlen engedelmesség rossz álmából kell a hipnotizált Kongnak felébrednie. A katasztrófa a lázadás ünnepe, a hamisított, börtönné tett világ lerombolása, melyek erőszakszervezetei üres szívű emberek mániáit szolgálják, steril lényeket, akik maguk sem tudják minek élnek, lényegileg intrikusok, nyugtalan, izgága lelkek, örökké konspiráló bajt koholók. Inoshiro Honda filmjében a tudós fölénye, feszessége, merev kultúrája, túlkulturált önzése a gonosz és nem a nyers naivság. A mechanikus majom rombolja a várost és az igazi Kong menti meg. A kis nő beleül a rém tenyerébe, felmosolyog rá, hintázik Tokió tetői felett, és beszél hozzá. Inoshiro Honda Kongja magányos hős, jutalom nélkül távozó, önzetlen segítő. „Visszamegy a szigetére. Torkig van a mi nagyszerű technikánkkal és civilizációnkkal!"

A japánok kevesebbet mondanak el a szigetről, témájuk világunk összeomlása. Filmjeikben közvetlenül áll szemben a kezdet és a vég, a nyers és a hamu. Guillermin *King Kong*jában visszatérnek a japánok által kidolgozott arányok és tendenciák. Guillermin a horror és az egzotikus útifilm közegéből a katasztrófafilmbe helyezi át a cselekmény súlypontját. A Dallas-kor sikerorientált, rámenősséget csodáló, dezilluzionált, de viszonylagos védettségben élő, ezért fantáziátlan, mégis valamilyen minimális, lelkileg nem túl költséges idealizmus fantomába kapaszkodó emberének kell közvetítenie Kong történetét.

Fred is álmodozó, az olaj az álma; egyszerű célok változtatják meg a világot. Fred számára a sziget semmi más, mint egy óriási olajtartály fedele. Jack, a paleontológus, csak potyautas az olajkutató hajón. A megértő és megőrző tudománynak nincsenek olyan eszközei, mint a zsaroló, vesztegető, kiszipolyozó és irtó iparnak. De Jack olyat tud a szigetről, amit az akarnokok nem sejtenek. Az ipari gyarmatosítók, akik nem csak a népeket, még a vizet, eget, földet, levegőt, sőt, a sejteket s a kozmikus létezést is nyersanyag- és szeméttéleppé változtatni indulnak, azt hiszik, ők fedezték fel kém-szatellitjeikkel a szigetet. Jack régi iratokat idéz, útinaplókat. A felremegő zene figyelmezteti az embert, hogy nem lehet tökéletesen felelőtlen, mert nincs egyedül, semmi sem csak az, ami, mint része az egyetemes harmóniának, és a - katasztrófafilmi - gonosz nem önálló alapelv, csak defekt, kiesés ebből a harmóniából.

Ha a hajó a bolond világ, az emberek társadalmának képviseletében lebeg a kozmoszt és a természetet képviselő tengeren, akkor a szellem embere az első számú fölösleges ember a bolondok hajóján, és a szépség embere, az ájult, gyenge nő a második fölösleges ember. Az előbbi az egyetemek küldötte, az utóbbi, a színésznő, a filmstúdióké. Guillerminék nem sokat tudnak kezdeni a nővel. A nő és a majom találkozását nem sikerül eksztatizálni, az egykori rettegésteljes vonaglásból a féléber narkós imbolygása lett. A mentalitássá és világállapottá lett kábaság a személyiség határainak elhomályosulása, kizárja a nagy drámát, mert nyitottsága csak szétfolyó jellegtelenség, s nem a szenvedély következetessége sodorja, csak a bármit kivitelező, gátlástalan, konok és belátástalan agresszivitás. A világ sem lehet kihívás, mert gonoszak az arányok, a sanszokat láthatatlan túlerők osztogatják, előre eldöntöttek a játszmák. Itt is terrorizálnak egy népet, kirabolnak egy szigetet, elrabolják az Erőt, az új filmben a történet mágikus, mitikus, misztikus és lelki értelme elhomályosul, az új Kong a réginél egyértelműbben állatszerű.

Miután a sziget olaja használhatatlannak bizonyult, a pénze után futó Fred Kongot hurcolja el kárpótlásként. A világot szétszedő és kiraboló életforma csak további előnyomulással, új és új erők alávetésével tarthatja fenn önmagát. A harmincas évek technikájában még volt valami emberi, voltak határai, a mai technikusok azonban azt tesznek Konggal, ami tetszik. Lehetetlenné vált a titán drámája, aki elhagyja világát egy asszony miatt.

A környezetvédő mesévé egyszerűsödött és halványult új filmben a civilizáció a paranoid üldöző, a természet pedig impotens. „Légy rendes, engedj el, kérlek. Ennek a dolognak kettőnk közt nincs semmi értelme, nem tudod belátni?" - győzködi a lány a monstrumot. Az emberi arcú férfi túl hamar visszakapja a nőt a rémtől, még nem történt semmi, mert nem történt meg minden. A kaland csak a majomig vezet, és nem a világ első percéig.

Jack szerint a tőkések és technikusok csak szabad utat kapott terroristák. A film vége kegyetlen kivégzés, nagy mészárlás, melyben az életnek, erőnek, nagyságnak és egyszeriségnek semmi esélye az emberi hangyabolyban, ahol csak a legblődebb konformizmuson belül vannak alternatívák. „Disznók!" - üvölt a tudós. A nagy szív megáll. A testre modern dögkeselyűkként vetik rá magukat a fotóriporterek.

A fenségesnek mint negatív értéken alapuló mélyebb fogalma még nagy gondolkodókat is megriaszt, így Nicolai Hartmann is szeretné kiküszöbölni a fenségesből a nyomasztót. Stephen King pontosan foglalja össze az igazi Kong-tragédia hatásának lényegét: a monstrum pusztulásakor meg kell könnyebbülnünk, és egyúttal szégyellni kell megkönnyebbülésünket.

Jurassic Park[+++]

„Van egy kis szigetem Costa Rica mellett" - szerénykedik a vállalkozó. Felnőtt egy új elit, melynek nincs szüksége a hatalom megkülönböztető gesztusaira, a luxus szimbólumaira. Megjelenésükben, szokásaikban olyanok mint mi, annyi a különbség, hogy ők nyomkodják a gombokat, rángatják a drótokat, és még a sejtjeink fölött is ők rendelkeznek. Nem utánozzák az egykori arisztokratákat, nem urizálnak, túlságosan nagy hatalmukat óvakodnak kifejezni, tudják, hogy inkább álcázni kell.

Paradicsomi tájnak indulunk neki, mely a Frankenstein-filmek lombikembereihez hasonlóan, horrorisztikus üzelmek terméke. „Engem aggaszt a természettel szembeni alázatnak ez a hiánya" - fejtegeti a matematikus, de ő sem ad példát az alázatból.

[+++] Steven Spielberg 1993-ban készült filmje. *(A szerk.)*

A pontosan kalkulált, előrelátott események pályáján indul a cselekmény. De ember tervez, hüllő végez. A kihívásokkal találkozni - s az igazi jelenlét maga sem más, mint kihívás - annyi, mint letérni a pályáról, s úttalan utakon haladni, a váratlan közegében rögtönözve és az ismeretlen tükréből visszatekintve ismerni meg önmagunkat. A pályán csak egymás leköröződéséért vagy leszorításáért folyhat a verseny: a thrillerek modern kegyetlensége. A pályáról letérve más világot pillantunk meg, mely az előbbivel összemérhetetlen. A *Drágám, a kölykök összementek* gyermekcsapatának az elővárosi ház kiskertjén kell átkelnie. A kiskertben benne szendereg az egész *Jurassic Park*, csak a köznapi ember nem látja, kicsinyítő gépen kell átmennie, hogy újra lássa a maga létének valós arányait a kozmoszban.

„De ez a hely, ez végre több, mint egyszerű illúzió!" - büszkélkedik az öreg illuzionista, aki bolhacirkusszal kezdte, miután eljött Skóciából. Bolhacirkusz lett a világ, és bolha benne minden férfi és nő, és csak azért támadnak fel, hogy bolhasorsra jussanak, a dinoszauruszok: végül még a feltámadás vágyképe is megalázó rémképpé változik. A sziget paradicsoma kézzelfogható fizikai valóság, mégsem igaz. Az igazság cserbenhagyta a valóságot. Az új hatalmasok nem a világról hazudoznak, a hazugság nem utólagos és lefoszthető, beleszövik a világ létébe. Az öreg John szigete a paradicsom prostituálódása, önmaga számára is terhes, kielégületlen és kielégíthetetlen vergődés, maga az akaratlan gonoszság, a belső üresség.

Az ember olyan nagyszabású világot épít fel, amelynek végül ő a gyenge pontja: a vakukat villogtató riporterek *(King Kong)*, a szörnyet provokáló részegek *(A hatalmas Joe Young)* és a dinoszaurusztojásokkal csencselő Kövér. A Kövér okozza a katasztrófát, nem a mániákus vállalkozóként modernizált frankensteini álmodozó. James Whale *Frankenstein*jében is a szolga cseréli ki az agyakat és bőszíti - a *King Kong* vakuinak megfelelő - égő fáklyával a monstrumot. Mindig itt az emberalatti ember, aki az emberfeletti ember vállalkozásaiba beleavatkozik és eredményeivel visszaél. Nem a Gonosz a bűnös, hanem az Alantas! A Gonosz a fenséges minőségek funkciója az alantas világban, az isteni és természeti minőségek lehetetlen vergődése a modern világban. A mindenki eszén túljárni akaró hiperracionális érzéketlenség jelenti itt a modernség nagy gyengeségét. A *Jurassic Park* témája a késleltetett szabadulás egy szorongatott helyzetből, amit a szolidság hiánya okoz. A szolidság hiánya pedig azt jelenti, hogy szétszedik a világot, ahelyett, hogy ajándékként vennék és egymásra találnának benne. A *Jurassic Park* is úgy izgatja látogatóit, mint Kong szigete. Noszogatják, provokálják, s ha nem mutatja meg magát, csalódást, ha megmutatja, iszonyatot kelt. Az aszfaltember week-end-humanizmusa számára az igazi természet maga a borzalom.

A *Jurassic Park* készítői a *King Kong*ból, amely - a szép és a szörnyeteg történeteként - erotikus horror volt, családi filmet csinálnak. Filmjüket arra a motívumra alapozzák, a hüllőkére, ami a *King Kong* cselekményének legperverzebb részét jelentette, s melynek kispórolása csődbe vitte Guillermin *King Kong*ját. A cselekmény kerete egy pedagógiai probléma fantasztikus projekciója.

Az öreg John, az unokákat veszélyeztető nagypapa, föl akarja éleszteni, ami halott, ahelyett, hogy azt védené, ami él. Grant hasonló okokból nem alkalmas apának. Túlságosan sokat jelentenek számukra a dinoszauruszok, a nyers élet fétisei, az ágaskodó hústornyok, a fallikus csodák, s így arányosan keveset jelentenek embertársaik. A szörnyek üldözik a gyerekeket, mert a pornográf kor erotikájának fallikus fetisizmusa elvált a nemzéstől. A modern erotikában a nemzés mint középponti tényező helyére kerül az orgazmus, és az új erotika „gyümölcse" nem a gyerek, hanem a pornográfia által kódolt rítusok középpontjába helyezett nemi szerv. A *Jurassic Park* horrorjának témája a gyerek és a nemi szerv konkurenciája.

A *Jurassic Park* hősnője tétlen, nem ő ébreszti a szigetet, hanem a férfiak. A nő kimarad a szigeti kaland nagy részéből. Nem hoz alternatív eszményt, beállítottságot, legjobb esetben

szelídíti a férfiakét. A *King Kong*ban irtózatos szenvedélyek kirobbantója a nő, a *Jurassic Park* hősnője a nem működő, beteg pontokon van jó kontaktusban a szigettel. Nem a fejedelmi erők tombolása vonzza, a nyomorultak pislákolása az ő igazi területe.

Az új Hollywood gyerekfilmként pergeti újra a régi mozimitológiát, mert a széteső családtól nem sokat kapott generációk átlaga örök óvodás maradt. Az ötvenes-hatvanas évek érzelmileg szocializálódni képtelen narcizmusa, a magát túl nagyra tartó, merev és exponált én pánikos magánya helyébe a hetvenes-nyolcvanas évek egymásban megkapaszkodó, a közvélemény és a média által egész életen át kézen fogva vezetett embereinek krónikus infantilizmusa lép.

A vállalkozó azt állítja, hogy a sziget állatai között nincs hím, de ez csak addig van így, amíg Grant ellenáll a gyerekeknek, s a családalapításnak. („A gyerekek... lármásak, zűrösek és túl sokba kerülnek.") Merian C. Cooper leállította a *Création* forgatását, mert hiányolta a centrumot, a központi láncszemet, azt, amit a *Jurassic Park* nemzedéke immár fölöslegesnek érez. A *Jurassic Park*ból King Kong kimarad; az apátlan társadalom megfelelője az istenkirály nélküli sziget. A hüllők veszik át Kongtól a beavató szerepét.

Miután az elmúlt kor reprezentatív filmjei (a *Carrie,* az *Ördögűző* vagy az *Ómen*-filmek) a nőtől való félelmeket átvitték a gyerekre, az attraktivitás is a gyerek tulajdona, nem a nőké. Az új románcok szülőrománcok, a szülők elváltak, gyűlölik egymást, s - szeretetéért harcolva, rivalizálva - a gyereknek udvarolnak (*Kramer kontra Kramer*). Miután az erotika nem mágikus többé, csak átvilágított gimnasztika és kötelező higiénia, a nemek sem jelentenek egymás számára rejtélyt és nem különböznek egymástól jelentőségteljes módon, az érdeklődés elmélyítését átveszi az erotika élménykörétől a fogamzás élménykörе. Most újra a nemzés és gyermek jelenti a lét forrásával való találkozást. A *Jurassic Park* fantasztikus utazásában benne rejlő ösztönös, vulgáris orgazmusterápia a nemi aktust újra nemző aktussá minősíti. A nemzés híján ugyanis, az új nemzedék érzése szerint, az erotika nem tud kitörni a képek, a mimézis, a látszat világából. A nemzés terheli meg sorsszerű következményekkel. A nemzésben az, ami addig csupán kép volt, nemi rituálé és csábító tánc volt, új valósághoz vezet. A gyermek a szülők képe, de a mimézis teremtő elvvé válik benne... Mozdul egy tojás! Bújik ki a kis lény. Az öreg biztatja, lelkesíti. Ujjongó zene ünnepli az eseményt. Ez az igazi csoda itt, nem a nemek ambivalens, húzódozással teli, meggyőződés nélküli viszonya. A férfi-nő kapcsolatból kiveszett varázs az új amerikai filmben gyerek és szülő viszonyában éled újjá. Ma a gyermek olyan titokzatos lény, mint régen a nő. Ma ő hódítja meg az erősebb felnőttet, mint régen a nő az erősebb férfit. Ma a paradicsomi tájak hozzá kapcsolódnak, ő járja be őket (*Drágám, a kölykök összementek*).

A *Jurassic Park* tovább viszi az újabb katasztrófafilmek „zöld" tematikáját. Sikeresebb Guillermin *King Kong*jánál, mert sikerül kapcsolatot létesítenie két népszerű motívum, a környezetvédelmi és a családvédelmi tematika között. Már a *Cápa I.* témája is ez: Brody seriff megküzd a cápával s a válság egyúttal elmélyíti fiával való felületes megoldatlan kapcsolatát. A gyerekeket mindennap újra meg újra meg kell menteni a hüllő-gonosszá, az emberi utópiáktól hüllőtávolivá vált világtól, s e célból a családot mindennap újra ki kell találni.

A *King Kong*ban csak a szerelmespár járja meg a dzsungelt, a *Jurassic Park*ban a szülői funkciót és *A svájci Robinson család* stílusában megvalósult együttműködést gyakorló családi expedícióvá válik a szafári.

A *Jurassic Park* elsősorban a férfi története, akinek nincs kedve és nem tud apává válni. A férfi és a nő indul el a szigetre, és a kaland helyén találkoznak a gyerekekkel, mintha a jövőben megszületendő gyermekeiket kísérnék, forró és időtlen világon át, a születés felé. Annak kell nagyobb utat megtennie, aki kevésbé kész a családalapításra: ez a férfi. Az *Alien-*

filmek a nő útját mutatják be a család és az anyaság felé, a *Jurassic Park* a férfiét. A *Terminátor I.*-ben az anyáért jön el jövendő fiának küldöttje, hogy kihozza belőle az anyát. A *Vissza a jövőbe I.*-ben hasonló módon jön el jövendő fia az apáért. A *Jurassic Park* kalandjának eredménye komplett kvázi-család, melynek alapja a férfiak megtérése az apai illetve nagyapai szerepekhez. A helikopter felszáll, elhagyja a tomboló, vonagló, burjánzó szigetet. A két gyermek a férfihoz bújik, a nő pedig mosollyal ismeri el a végeredményt.

A King Kong alapszerkezete

Bár a *King Kong* abban az időben játszódik, amikor még markánsan férfiasak voltak a férfiak és lágyan nőiesek a nők, a film mégis kénytelen megkettőzni önmagát, mert Ann eksztázisa, az első rész tárgya, nem találkozik Kong eksztázisával, a második rész témájával.

A dráma forrása a kalkulálhatatlan erők küzdelme a kalkulációval. Kongnak sem a szerelmet, sem agresszivitását nem fékezi a józan számítás. A prózaibb partnerek vetélytársa az illegális, az idők mélyéből érkező állatvőlegény. A kiöltözött nézőtéri tömeg, kényszeredett fecsegés közben, bizalmatlanul bámulja Kongot, a megláncolt szenvedélyt. A szigeti kaland tanúsága szerint a modern élet számára katasztrófa a szenvedély. A városi kaland tanulsága, hogy a szenvedély számára katasztrófa a modern élet.

Driscoll a férfi nyilvános, napvilági, Kong a férfi titkos, éjszakai arca, Denham a napvilági arc túlzott, mértéktelen, könyörtelen, nagyvilági áldozata, a hüllők a titkos arc túlzott, kilengő változatai. A nőkért harcoló Denham csereeszköze a pénz, a vagyon, a hír, a dicsőség, Driscollé a házasság, a féltés, a gondoskodás, Kongé az extázis, a hüllőké a destrukció. A nőért harcoló erők hol megkapják Annt, hol elveszítik. Ann ingamozgást végez, amíg megnyugvást talál. A megnyugvást nem a legintenzívebb, de nem is a legprózaibb viszonyban találhatja meg.

A nő két partnerével, gazdaságilag a rendezővel és organisztikusan a monstrummal egyesül, hogy elszakadjon tőlük. Driscolltól ezzel szemben azért szakad el, hogy végül egyesüljön vele. Kong (az ösztön, az erő, az élet) és Denham (a haszon, az érdek, a számítás) megbénítják egymást, csak a középső erőre lehet építeni, s ez Driscoll (az érző szívvel megtámogatott morál). A sziget ura (Kong) és a város ura (Denham) legyőzik egymást, s Driscoll, a hajó kormányosa (a tenger ura) viszi el a lányt. Driscoll szemben áll Denham önzésével. „Csak a filmje érdekli!" - mondja rosszallóan. Az érzéki fenségesség és az érzéketlen józanság egymást tönkretevő erőinek harcából kiemelkedik a morális intimitás megbízhatósága s a házasság megerősített intézménye.

Bizakodó rezignáció

Ha az emberben jelennek meg állati vonások (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde; A farkasember*), a humán formát cáfolja meg a bestiális tartalom. A nagy, veszélyes állatban megjelenő emberi vonások csökkentik a szorongást, arra utalva, hogy a lényekben több van, mint aminek látszanak, s minden felfelé tör, a szellem felé.

Az Empire State Building túldimenzionált kőfétis, az élet megkövült fája, a világ beteg tengelye, mely nem az embert vezeti a földről az égbe, hanem az istent az égből az aszfaltra. Egyben hatalmas fallikus oszlop is, melyre felhurcolja Kong a nőt. A fallosz azonban éppúgy nem vezet a női ölbe, mint a világtengely az égbe, a meg nem értett és elárult erő mindkét

értelemben az ürességbe mered, ezért válik az Empire State Building fenségre irányuló szándéka szomorúvá és szemérmetlenné.

Az isten örök gyermek, mert csak a gyermek ismeri a mindenhatóságot, de a gyerekkor, kezdetként, az időre ítélt, a nyüvekként hemzsegő percek pusztító munkája. Kong esetlenül megsimogatja a visítozó Annt: az utolsó óriás a nőre hagyja a világot, arra, aki a gyengék világában is a leggyengébb, aki eladta Kongot és eladta magát az idősebbeknek, és mit sem sejt megbízatásáról. A szörny, az óriás, az isten, a király megsimogat egy nőt, rájön, hogy nem sokat tehet, várja a halált: átlépett a modern világba.

Ez a gyöngéd simogatás és ez a nehézkes, óvatos alig-érintés több mint a konvencionális szeretkezés, az jobban hasonlít ama nagy destruktív harci jelenetekhez, amelyeket korábban láttunk. A simogatás - a birkózás, legyűrés és széttépés ellentéte - megerősíti a tárgyát létében. Épp ezért a tehetetlenség megnyilatkozása is. Nem tud teljesen összeolvadni, felemészteni, bekebelezni. A simogatással a másiknak veti alá magát, és semmi mást nem akar, csak hogy a másik legyen, és pontosan így legyen. A simogatás a megkapaszkodás fordítottja: belém kapaszkodhatsz, veled vagyok!

A gátlások, mondja Freud, lemondást jelentenek a funkcióról, a hozzá kapcsolódó szorongás miatt. Az átszexualizált funkció zavart szenved, mert átmegy rá a szexuális tilalom, az erotikus vágy szükségképpen megy át halálvágyba. Kong elveszti érdeklődését a támadó repülőgépek iránt. Elfordul a nőtől, egyedül marad. A nagy hencegő, aki mellét verte a győztes viadalok után, kedvét vesztve leborul, végül a mélybe hull. Denham: „Nem a repülők tették, a lány ölte meg a szörnyet. Túlságosan szerette a lányt."

Első pillanatban csak a pusztulást látni. A *King Kong* happy endje pusztulásra ítéli a kalandot és fantáziát. Elbúcsúznak az élet nagyszabású, veszélyes, félelmes és érzéki felétől. Tovább élni és nem halni bele annyit jelent, mint józan pragmatizmussal visszafordulni a közönséges élet kicsi, de valóságos, prózai, de létfontosságú problémái felé. Kong viszi fel a nőt a csúcspontra és Driscoll viszi vissza a próza szintjére. A kérő feladata, hogy visszahozza a nőt egy elsüllyedt és elfelejtett világból, ahova az imádó elragadta. Ha a férfi csak imádó, akkor elvesznek a társadalom számára (*Elvira Madigan*). De ha a férfi családalapító, akkor a pár a társadalomnak is része, nemcsak a kozmoszé. A kultúra kalandjaként rehabilitálja, amit elnyomott. Mindaz, ami elveszett, megsemmisül életformaként, de újjászületik életmozzanatként. Az eksztázisban minden újra felvillan, ami elveszett. Ami elveszett, csak a nyilvánosság számára veszett el: a féléber lélekben való szendergés által vagyunk még egyáltalán részesei az emberi sorsnak és az elevenség drámájának.

A *King Kong*ban a hős nem a felnőtt szubjektum képe, aki legyőzve a káoszt és a tehetetlenséget, kijut a labirintusból és szolgálatába állítja a sötét erőket, hogy megmentse a szép nőt és újrakezdje a világot. A hősi aspektusnak nincs helye a külvilágban, Kong ezért összezúzódik a realitáson és visszaadja a nőt a férfi nem-hősi részének. A szigettel, az anyatermészettel összeforrt Kong (a róla alkotott anyai álmok piedesztálra emelő, hősi dimenziójával összeforrott lélek) soha nem tanult meg kicsi atomként élni. Az óriás legyőzi a rémeket, de az óriást is le kell győzni, mert mindenütt rémeket lát.

A város tisztán művi világ, de az ember nem művi lény, nem tud tiszta nem-természet lenni, mindig átmeneti lény marad, egyfajta Kong. A mindennapi életben nincs helye a szenvedélynek, de az emberben helye van, s az ember ezért, ha retteg is tőle, ha rövid ideig viseli is el, keresi a nem-mindennapit. Az ember mindig megláncolja és megöli a szenvedélyt és a fantáziát, de ők mindig erősebbek láncaiknál, és haláluk is csak tetszhalál. Mándy Iván érti legjobban, ő jellemzi legpontosabban a szenvedélyes vágy mozihéroszát: „És ha éppen

tudni akarod, King Kong ma is él, és örökké járkál, de csak éjszaka, és leemeli a házak tetejét és mindenhová benéz, mert addig nem nyugszik, amíg meg nem találja a szőke Csodát.”

Hirsch Tibor: A mély, ha hallgat*

James Bond filmbéli ellenlábasai, a történetek főgonoszai gonoszabbnál gonoszabb terveiket látványosabbnál látványosabb szuperbázisokon berendezkedve gondolják ki, amelyek harmincöt esztendeje emésztik föl bizonyos reprezentatív 007-es produkciók költségvetésének jelentős hányadát. Nélkülük egyetlen emberiségellenes összeesküvés sem volna hitelesíthető a vásznon. Lehetnek ezek víz alatt, vulkán kráterében, hófödte hegycsúcson vagy őserdei kazamatavárosban, Indiától Nyugat-Svájcig akárhol. Abban mindenképpen hasonlítanak, hogy látványos csodáikból, technikai játékszerarzenáljukból mit sem látnak a kívülállók, a megmentésre éppen hogy méltó földlakók tudatlan milliárdjai. A szuperbázis alig érintkezik a köznapi világgal, keveset mutat meg magából, ez néha ígéretes, néha eleve álcázásra szánt, mindenesetre az objektum teljes feltárulkozása e bepillantások után is feltétlenül látványos meglepetést okoz. Eddig még egyetlen Bond-forgatókönyvben sem szerepelt jéghegy gyomrában elhelyezkedő szuperbázis - de ha vászonra kerülne az ilyen film, azt a klasszikus hagyományt felelevenítő kétségbeesett kísérletnek kellene tartanunk, hiszen a jéghegy maga volna az erő- és monumentalitástartalékok rejtegetésének közismert természeti jelképe: kilenctized része a víz alatt van, a fenyegető látszat csupán „a jéghegy csúcsa". Ha a Bond-filmekben mindeddig nem is bukkantak föl jéghegyek, a Bond-jelenségnek mindenképpen köze van a látható egytized/láthatatlan kilenctized arányhoz, a meg-nem-mutatás gesztusához. A 007-es népszerűsége pedig - természetesen sok egyéb mellett - függvénye annak, hogyan viszonyul az egymást követő évtizedek közönsége a tág értelemben vett rejtőzködéshez, késleltetéshez, közvetettséghez. A Bond-filmek igyekeztek ugyan alkalmazkodni a változó igényekhez, ám ez egy határon túl lehetetlenné válik: az alkalmazkodás közepette pótolhatatlan Bond-specifikumok vesznének el. A Fleming-regények első megfilmesítései a hatvanas évek elején jó helyen és jó időben készültek: éppen azon értékek mozgóképes megjelenítésével kellett megfelelniük a közönségnek, melyek magát az adaptált irodalmat szuperbestsellerré tették. A könyvek egy következetesen önmagát nyújtó angol úriember kalandjairól mesélnek, csakúgy, mint az első filmváltozatok. Hogy mit is tesz angolnak lenni - az ezzel kapcsolatos sztereotípiák valószínűleg a népszerű nemzetkarakterológia újkori hagyományai közül a legrégebbiek. Ezek a régi sztereotípiák azonban az ötvenes években - tehát a Fleming-regények keletkezésének idején - ismét érdekessé váltak, Anglián kívül és belül egyaránt. Ami a belső érdeklődést illeti - hogy a mozinál maradjunk -, egyáltalán nem hiba a Free Cinema-mozgalmat teljes egészében az angol értékekről alkotott közhelyes képzeteket bomlasztó nagy kulturális front részének tekinteni, még ha ez csupán egyetlen vetülete is egy fontos filmes mozgalomnak. Anglián kívül mindenesetre a vélt angol értékek válsága nem szükségszerűen a válságot, hanem nemegyszer magukat az értékeket juttatta a néző és az olvasó eszébe. A gyarmatbirodalom elvesztése, mely a kortárs nyugati köztudatban elsősorban nem kényszerlépések, hanem megmagyarázhatatlanul nagylelkű gesztusok sorozataként szerepelt, éppen az ötvenes években tette izgalmassá, megfejtendővé a régi angol sztereotípiákat. Ezek a sztereotípiák ugyan sok mindenre vonatkoznak, de mintha mindegyikükre jellemző lenne az a bizonyos jéghegyhasonlat: vagy elfedi a látszat a lényeget, vagy éppen a felszínen látható dolgokból kiindulva becsülhetők fel az erkölcsi, szellemi, sőt gazdasági erőtartalékok. A hagyományos angol értékekkel kapcsolatban újra megfogalmazódik az, hogy értékelésük magát az értékelőt minősíti. Meg kell látni azt, ami nem nyilvánvaló, s - legyen szó bármiről - az erre való képesség érték, jutalma a beavatottság kellemes bizonyossága. Nem mondhatjuk, hogy az ötvenes éveket egészében véve ez jellemezte. A populáris értékek tekintetében akkor

* Megjelent az *Imago* 1996/2. számában.

is Amerika diktált, és az amerikai közízlés éppen ebben az évtizedben kevés jelét mutatta a sznobságnak. A rockkorszak színes divatja, Elvis Presley botrányos vonaglása, a fecskefarkú autók magamutogató nyíltsága mind-mind azt sugallják: a lényeg igenis rögtön látható. Természetesen vannak kiválók és kiválasztottak, de a kiválóság felismerése még nem feltételez kiválasztottságot.

James Bond ebbe a világba születik bele, és talán az sem mellékes, hogy ennek a világnak melyik szeglete ad ihletet az írónak a sorozat első darabjaihoz. Fleming Jamaicán vakációzik, élvezi a Karib-tengeri fürdőhely örömeit és közben ír. Körös-körül rikítóan színes minden, csak az ő szuperkém hőse jár felidézhetetlen színű öltönyökben. Körös-körül megannyi testét mutogató férfi és nő, a Fleming álmodta regényalak viszont már a könyvek lapjain is ritkán jelenik meg nyakkendő nélkül. A vakációs paradicsom kedvenc anyaga a műanyag, amely - legalábbis a késő ötvenes években - természetidegenségével együtt is rokonszenvesen őszinte matéria. Nincs olcsó és drága műanyag, melyet csak a boldog kevesek volnának képesek megkülönböztetni. 007-es a sorozat néhány fontos korai darabjában éppen ezen a helyen, a felszín egységes plasztikvalóságában bukkan föl először, természetesen rögtön csupa olyasmit birtokolva, amely, ellentétben környezetével, rendelkezik a kiválasztottak által felismerhető minőségi fokozatokkal. Ilyen rajta minden, a zakótól a bőrtáskán át a selyemnyakkendőig. Mi az, amit az eredeti 007-es első látásra elárul magáról, mondjuk a szuperhősök imázsában mai napig „legérdekeltebb" tizeneveseknek? Ők nyilván egy szimpatikus és férfias arcot látnak, egy arányos, de nem rendkívüli testet, általában állig begombolkozva, legtöbbször utcai ruhában. Az autó, az Aston Martin azonosítása és értékelése már tájékozottabb tinédzserre marad, a Rolex kronométeré pedig a felnőttekre, ők értékelik ezen kívül az öltöny anyagát és szabását, valamint azt is, hogy mindezen javakat a 007-es használni képes. Ugyanez a helyzet Bond kedvenc ételeivel és italaival, elegáns szokásaival, választékos humorával. A hősnek nincs olyan személyiségjegye, amely valami „olcsóval" keverhető volna. Hiszen még a szűkszavúság is lehet olcsó, sőt szájbarágós, például (az ős-Bonddal egy időben született) makaróni-westernek némelyikében, a 007-es egyáltalán nem tüntető, mondjuk így, arányos szófukarságához képest.

A Bond-filmek gyors sikersorozata az 1962-es *Dr. No*-val indul, az 1963-as *Olaszországból szeretettel,* majd az 1964-es *Goldfinger* című filmmel folytatódik. Az 1965-ös *Tűzgolyó* már a nyugati világ dühöngő Bond-mániája által generált sajátos várakozások közepette születik, az 1966-os *Csak kétszer élsz* pedig a mítosz leszálló ágában keletkező sikerprodukciója: olyan film, amely nézettségi mutatói ellenére is előrevetíti a későbbi úttévesztéseket.

Ebben a fél évtizedes Bond-aranykorban a 007-es filmek a siker reményében kínálnak közönségüknek egy kívül-belül nehezebben dekódolható, kulturális közege által következetesen meghatározott, tehát értékeléséhez fogyasztói érettséget és információt igénylő hőst. Aki Bondhoz ilyen feltételek mellett hozzáfér és közben szórakozik is, annak éreznie kell: bekerült egy nehezen meghatározható beavatottsági körbe. Könnyen teljesíthető feltételekről van szó, ahol a próbatétel illúziója és a kiválasztottság képzete számít populáris értéknek: nézők milliói hihetik, hogy mások hozzájuk képest lemaradnak, kimaradnak a Bond-élvezők elitcsapatából. Pedig onnan szinte lehetetlen kimaradni.

A helyzet új: noha ízléspreferenciák mentén eddig is formálódott elit, a tömegkultúrán belüli választások e század első felében nem segítettek elő semmi hasonlót, a mozgókép közege pedig születése óta nem volt terepe ilyesminek. A hatvanas évek elején mindkettőben tábort ütnek a „választásuk jogán" magukat fölértékelők. Ami a megosztott tömegkultúrát illeti, Amerika itt is a homogén régit képviseli: az Elvis-rajongók körét például nem egyszerre,

hanem több kísérlettel és látványos elutasító reakciók után bomlasztja csak fel az Újvilágba látogató Beatles.

„Az én embereimnek nem lehet eladni ezt a limonádédetektívet...” Ez a megjegyzés az *Oroszországból szeretettel* elsöprő sikere után egy bizalmatlan texasi moziforgalmazó szájából hangzott el. „Limmy”: ez a szigetországi angolok déli államokbeli gúnyneve, melyben benne van az elutasítás azok minden ellenszenves finomkodásával, rejtett és hozzáférhetetlen, éppen ezért értékelhetetlen kvalitásával szemben. A tömegkultúrán belüli elitillúziónak mint sajátos szórakoztató értéknek tehát voltak ellenségei.

Ugyanakkor, miután az egyetemes filmtörténet kitüntetett pillanatában, a szerzői film születésének, de legalábbis tudatosulásának éveiben vagyunk, az általános tendenciák mellett a mozgókép territóriumán belül külön is megjelenik az elit néző. A film egészen idáig odázta el más művészetekben már évszázados kultúrhasadásos pillanatát. Most a magaskultúrát élvező kiválasztottak az új hullámok bűvöletében a legdemokratikusabb művészeten belül is kérlelhetetlenül elkülönülnek a szórakozni vágyóktól, és ez utóbbiak talán éppen azért keresnek valami mást, azért örülnek a felkínált exkluzivitás illúziójának a tömegfilm biztonságos körein belül, hogy védekezzenek az értékrendjüket degradáló jelzések ellen és ne veszítsék el fogyasztói önbizalmukat.

A korai Bond-filmek a gyártásukba fektetett tőke eredetétől függetlenül igyekeznek megfelelni annak a követelménynek, amit a brit filmgyártás atyja, Korda Sándor az angol filmmel szemben támasztott. Ez a követelmény a tömegfilmen belüli exkluzivitás sajátos igénye, olyan értéket próbál pongyolán körülírni, mely amúgy sem üzleti, sem esztétikai szempontokhoz nem illeszkedik.

Korda az angol filmet a Rolls-Royce-hoz, az amerikai filmet a Fordhoz hasonlítja, pontosabban követelményként fogalmazza meg, hogy az angol filmnek Rolls-Royce-szá kell válnia, elismerve, hogy a Ford is jó és hasznos autó - a tömegeknek. Kordánál a Rolls-hasonlat annyiban pontos, amennyiben a királyok autóját is olyan luxustárgynak tekintjük, amelyre érvényesek a „jéghegy-arányok”. Láthatatlan értékek sokaságát kell megfizetni, és ez a rituális anyagi áldozat - mely által természetesen a szemmel ugyancsak nem látható tartósság is megvásárolható - jelenti a luxust.

Korda korai munkái - a sikert meghozó filmjétől, a *VIII. Henrik magánélet*étől az anyagi csődöt jelentő *Rembrandt*ig - valóban megfelelnek az analógia követelményének: méregdrága filmek, melyek pazarló módon, akár egy Rolls-Royce, nem mutatják meg drágaságukat. Ebben máris különböznek az amerikai filmgyártás korabeli Fordjaitól. A díszlet hitelességét, a kosztümök eredetiségét a fekete-fehér filmen csak a szakértő szeme ismeri fel.

Ezt az exkluzivitást - nemcsak díszletben, jelmezben, hanem a választott angol hős jellemében és tárgyi kellékeiben - a hatvanas évek fordulóján sokkal nagyobb sikerrel juttatja érvényre a félig angol, félig amerikai Bond-filmek sora. Az elvek ezúttal a fentiek szellemében filmen belül és filmen kívül egyaránt érvényesülnek. A Bond körüli tárgyak eredetisége az órától a cigarettatárcáig - és e tény megszellőztetésére a filmek reklámkampányában - az EON-FILM produceri agytrösztje évről évre nagy figyelmet fordít.

A 007-esről szóló filmek díszletei - a mindenkori szuperbázisok kivételével - természetes helyszínek: ezzel valóban nem követik a műterembe zárkózó Hollywood forgatási szokásait. A Bond-filmek örökös producerének, Albert Broccolynak igen hamar - még a mostani szponzorprotokoll kialakulása előtt - sikerült elérnie, hogy exkluzív létesítmények, szállodák, éttermek, kaszinók versengjenek, hogy valamelyik Bond-film helyszínéül válasszák őket.

Természetesen ennél érdekesebb, hogyan próbál a mozgóképre álmodott Bond-figura megfelelni a Korda-féle Royce-analógiának. Az önmagából, exkluzív értékeiből mindig keveset mutató Bonddal saját közegében, a brit titkosszolgálat központjának tölgyfaburkolatú enteriőrjében találkozunk először. Tudjuk, hogy olyan intézményről van szó, melynek egész története a „kém és úriember" kettős képletét hitelesíti, és amelyik éppen ezért maga is jéghegyarányok szerint hordoz és leplez értékeket.

Bondot innen feladattal küldik ki abba a világba, melyről éreznünk kell, hogy hozzá képest alantas, idegen és ellenséges. Olcsó, színes és harsány világba csöppenünk, műanyag strandparadicsomba, esetleg a volt gyarmatok zajos, rendetlen, bár életteli helyszínére. A közönség itt azonosulhat először a Bond-féle exkluzivitással úgy, hogy közben élvezheti a megvetett hátteret is: legeltetheti a szemét a fürdőruhás lányokon, egyszerűbb krimiparódiát sejtető gegeken derülhet, egzotikus turistalátványosságokat vehet szemügyre. Ebben a cselekményszakaszban általában a 007-es életére is csupa kisstílű bérgyilkos tör, technikájuk egyszerű, szándékuk arcukra van írva, ártalmatlanná tételük gyerekjáték. Ahogy a történet halad előre, Bond fokról fokra megmutatja magát: egyre többet láttat saját képességeiből, egyre többször kényszerül arra, hogy alkalmazza „szuper gadgetjeit", azokat az apró technikai csodákat, melyekkel a Szolgálat ezermestere előzetesen felszerelte. A szuperautó - maga is elegáns „jéghegy" - a legegységesebb produkciókban, például a *Goldfinger*ben együtt fejlődik a hőssel, pontosabban eleinte éppen úgy anakronizmusnak kell éreznünk a presztízs-márka jelenlétét a harsány és olcsó háttér előtt, ahogy a 007-est magát. Éreznünk kell az enyhe frusztrációt amiatt, hogy nem tudjuk, mennyire értékeljük azt, ami a felszín alatt rejtőzik. Amikor az autó bemutatja képességeit, hiányérzetünk természetesen azonnal megszűnik. A régi Bond-filmekben azok a csodás járműátalakulások éppen akkor számítanak igazán autentikusnak, amikor az elegánsan sima felület szétnyílik, fölpattan, legördül, hogy a gépágyú, a festékszóró fecskendő előbújhasson, a golyófogó páncéllemez helyére kerüljön. Amikor - a későbbi filmekben - a karosszéria már előre sejteti a játékos technikát, a hatás gyengül vagy alapvetően megváltozik.

A filmek utolsó szakaszában bejutunk az Objektumba - a főgonosz fantasztikus szuperbázisába. Ez az a hely, amely mindig többet mutat belülről, mint kívülről. Valójában e minden technikai fantasztikummal, kontinensek kiirtására alkalmas fegyverarzenállal felszerelt baljós építmény Bond méltó ellenfele, és nem az ezt uraló ellenség. Valami, ami - csakúgy, mint a 007-es - sima álcázó felület mögé rejtette félelmetes képességeit. Itt áll helyre az egyensúly, itt derül ki, hogy rejtőzködő hősünk számára végig ki volt jelölve a neki szánt, rászabott, „jéghegy-természetű" próbatétel.

Amit a kezdetekről tudunk, annak fényében a Bond-filmek negyvenéves sorozata, bár sikerekben és bukásokban gazdag, és bár az előbbiek sem csupán kezdetben fordultak elő, a Fleming álmodta Bond-figura sajátos dezintegrációjának története. Bond, akit Connery után Roger Moore alakít, egyre többet beszél, egyre többet látjuk hiányos öltözetben vagy éppen békaember-felszerelésben, síruhában, nindzsaszerelésben. A hetvenes évektől pedig gyakran már a történet elején felfedi és használja technikai arzenálját. Egyre többször mutatják be mint élő legendát, azaz a forgatókönyvíró keményen dolgozik annak érdekében, hogy a látszat pillanatokra se leplezze a lényeget.

Így jutunk el a jelenig, mikor a tömegkultúra tartós vagy esetleges választója nem szorul illúziókra, az elitkultúráé pedig nem ismer fokozatokat. A nyolcvanas évek hősei - Rambo, Conan, Mad Max - félmeztelenül, rögtön bemutatkozáskor lényegüket adják. A kilencvenes években az újra felfedezett Supermannak és Batmannak vagy a géppel keresztezett hősöknek

van ugyan mit rejtegetniük, de minthogy összenőttek gadgetjeikkel, titkuk pusztán a test kivételessége.

Anglia kiment a divatból. Talán maga a kémkedés mestersége is, mely pedig általában is leírható úgy, mint lényegét - kilenctizedét - felszín alá rejtő tevékenység. E képlet ugyan nem változott, de ez az egész nem kiált többé szórakoztató fikciókért. Sznobságunk - a populáris territóriumán belül is - új utakat keres.

CSINÁLD MAGAD JAMES BOND-MOZI

Egy egzotikus névre hallgató szupergonosz:

- La Gauche, 200 kilós ínyenc, kannibalisztikus hajlamokkal

- Alec Borglum Scofflaw, a ZS.B.U.K.I.P.U.K.B.K.O. (Zsarolás, Bosszú, Undormány, Kutyarugdosás, Inzultusok, Perverziók, Udvariatlanság, Kínzások és Bértollnokság Különleges Osztaga) hírhedt főnöke

- dr. Wrongfinger, az egykarú nőgyógyász, aki napi tizenhat órát dolgozik, hogy teljesítse normáját

- Dingo Noir, aki egy bakkarajátszmában tétként feltette feleségét 200 kiló marcipán ellenében, és vesztett

- Rosa Scarab, az NHT (Női Hadtest) egykori tábornoka, aki szögesdrót kamáslit visel. és gyakorlásképpen ír farkaskutyákat vet a vonat elé

egzotikus, titkos főhadiszállásán:

- a Szfinx bal hátsó lábába rejtve

- óriási tengeralattjáró egy zavaros vizű minnesotai tóban

- emeletes ház egy fa tetején a kolumbiai esőerdőkben

- marihuána ültetvény Észak-Kaliforniában

- luxus léghajó, amely svájci bankok és német leányiskolák felett köröz

egzotikus nevű és rendkívül veszélyes csatlósa segítségével:

- Look See, kinek perzselő tekintetétől lángra lobbannak az alsóneműk

- Bedfellow, a pizsamába bújt óriás, kinek szorító ölelése végzetes

- Loudmouth, kinek borzalmas üvöltésétől húsz kilométeres sugarú körzetben minden szőrzet begöndörödik és minden üveg megreped

- Bite Size, a törpe, aki a magas embereket tökön rúgja

- Rock Bottom, aki a legkeményebb ütéseket is képes hárítani az ülepével

nekiáll, hogy egy zseniális terv alapján elpusztítsa a világot:

- Elrabolja az Amerikai Egyesült Államok elnökének feleségét, hogy egy országos televízió nyilvános adásában elfenekelje

- Légihidat hoz létre, hogy New York teljes lakosságát a Hollywood Boulevard-ra szállítsa.

- A Nagy Tavak vizét a Grand Canyonba vezeti, hogy összegyűjthesse az alján heverő visszaváltható üvegeket

- Megszervezi egy leszbikus kommandó támadását a szenátus férfivécéje ellen.

- Pornográf üzeneteket ír az égre a Vatikán felett

Bond elcsábít egy egzotikus nevű nőt, aki vagy az ellenség, vagy Bond oldalán áll:

- Flicka Barnstorm, svéd pilóta és nudista ejtőernyős, kinek ejtőernyőkioldó-zsinór lóg mindkét mellbimbójáról

- Candy Hammer, sztriptíztáncosnő, monokinis topmodell, a Morális Többség kettős ügynöke

- Edelschwartz Frisch jamaicai-svájci kalandornő, a vízisí szerelmese, aki Ben Wa-golyókat visel

- Yummy Moussaka, görög pincérnő, a négykézlábas desszertfelszolgálás specialistája

- Poontang Ersatz, New Orleans-i kéjnő és horizontális szexművészeti szakértő

s végül is győzedelmeskedik egy (vagy két) hajmeresztő megpróbáltatás után:

- egy mechanikus bikán kell lovagolnia Quaaludesban

- lazaccal bedörzsölve egy leopárd ketrecébe lökik

- a La Manche csatorna átúszására kényszerítik egy kiadós villásreggeli után

- pillanatragasztóval egy elefánt lábához ragasztják, majd az elefántot egy aknamezőre terelik

- nadrág nélkül kell töltenie az estét egy színházban a Time Square-en

egy speciális fegyver vagy találmány segítségével:

- kuráreméreggel bekent WC-pumpa

- távirányítós csirkepároztató gép

- hitelkártyával feltöltött Mercedes

- rakétakilövővel felszerelt vitorlázórepülő

- beépített nyílpuskával ellátott jégbicikli (a kerekek helyén korcsolyával)

Miközben a 007-es és szexi társnője lassan eltűnik a képernyőről, Bondot halljuk

- „Gyere angyalom, megmutatom, hogy simogathatod a hasamat és cirógathatod a fejemet egyszerre."

- „Azt hiszem felfedeztünk egy új erogén zónát, drágám. Fogd meg újra a sarkadat, lassan fordulj meg, és hadd gyújtsam fel a lámpát."

- „Tegyél úgy szerelmem, mintha búvárpipán keresztül lélegeznél..., de az orrodon vegyél levegőt, és ne aggódj, hogy az ágy nem lesz elég nagy: mindkét oldalra párnákat tettem."

- „Te komisz kis női sárkány! Nem tudod, hogy egy úrinő soha nem harap, mikor öv alatt csókolgat egy gentlemant??"

- „Nem vagyok éppen szégyenlős, szerelmem, de ha nem bánod, átvinném a majmot a másik szobába."

Filmtörténetek

A filmes kézikönyvek, lexikonok gyakran hivatkoznak a filmművészet bizonyos korszakaira, irányzataira, egyes nemzetek filmművészetére vagy éppen bizonyos évtized uralkodó műfajára, stílusára; sok szó esik a filmes kifejezőeszközök fejlődéséről, az új és új filmtechnikai lehetőségekről (hang, szín, szélesvászon stb.). A nagyobb városokban, így Budapesten is léteznek filmmúzeumok, ahol régi filmeket, ritkaságokat lehet látni; a filmklubok pedig gyakran szerveznek *retrospektív* sorozatot egy-egy rendező munkáiból, ahol alkalmunk nyílhat arra, hogy megfigyeljük, milyen művészi úton jutott el az alkotó a jelenig. A filmet népszerűsítő televízió sem maradhat ki a nosztalgiázásból: egyes „örökzöld" filmek ismétlése biztos siker, a régi filmek bemutatására külön tévécsatornák szakosodnak. - Akárcsak más művészeti ágaknak, +természetesen a filmművészetnek is van múltja, noha erről mintha kevesebb szó esne. Kétségtelen, hogy a filmek „avulása" rendkívül gyors; számos jelentős filmsiker nem állja ki az idő próbáját, néhány év múlva már senki sem emlékszik rá. Az is igaz, hogy a filmművészet mostanáig rendkívül rövid időre, jó száz évre tekinthet vissza - mi ez a szobrászat, a festészet, a zene vagy az irodalom évezredekben mérhető történetéhez képest.

A filmműfajok kapcsán már a szöveggyűjteményünk is érintette a történetiség kérdését: más és más műfajok uralták a filmművészet különböző korszakait, illetve az egyes műfajok jelentős átalakuláson mentek át a film története során. Elképzelhető azonban egy olyan szempont is, amikor nem csupán „érintjük" a történetiség kérdését, hanem kifejezetten azzal a céllal nézzük az egyes alkotásokat, hogy belőlük felépítsük a film történetét. Így készülnek az egyetemes vagy nemzeti filmtörténetek, amikor a szerzők a rendszerezés igényével közelítik meg a műveket. Kérdés azonban, hogy lehet-e önmagában véve „filmtörténetről" beszélni. Nyilván nem; a filmtörténet - mint bármilyen más művészettörténet - önmagában elvont fogalom csupán, amely alapvetően két elemből tevődik össze: az egyes alkotásokból és a rendszerezés szempontjaiból. Egyszerre kell ismernünk tehát a film történetében elhelyezendő műveket és azt a szempontrendszert, amely alapján besoroljuk őket a többi műalkotás közé. Ebből következően a filmtörténet ismerete két okból is hasznos lehet: az alkotások közös vonásai megteremtik a rendszerezés elveit, amelyek ugyanakkor segítenek az egyes művek jobb megértésében.

A fejezet élén álló hosszú tanulmány elsősorban arra hívja fel a figyelmet, hogy a filmtörténet nem pusztán a művek időrendbe állításának kérdése, hanem jóval több annál: a film (művészet)története olyan hagyományt jelent, amely befolyásolja az éppen keletkező alkotásokat; a filmnek (pontosabban a rendezőnek) emlékei vannak a korábbi filmekről, amelyek tudatosan vagy tudat alatt beépülnek az éppen forgatott anyagba - hogy szintén hagyománnyá váljanak egy későbbi nemzedék, irányzat stb. számára. A filmnek tehát nem pusztán története van, hanem - legalábbis az ötvenes évektől, az ún. modern filmművészet születésétől kezdve - történeti tudata, emlékezete, művészeti hagyománya is.

A film történetét elméleti szempontból tárgyaló tanulmányt olyan szövegek követik, amelyek már ismerősebb tájakra kalauzolnak, egy-egy jól ismert filmművészeti korszakot írnak le. A teljesség igényének hiányát ebben az esetben talán nem kell hangsúlyoznunk, hiszen a „teljes filmtörténet" megírása elméletileg is lehetetlen. A tankönyvben is tárgyalt filmművészeti korszakok bemutatása mellett az is a célunk volt, hogy más és más műfajú, módszerű elemzéseket válasszunk, ezzel is jelezve, hogy a filmtörténeti gondolkodás számára az alkalmazott módszer legalább annyira fontos, mint a vásznon látható filmek.

A német expresszionizmust, a francia avantgárdot és az olasz neorealizmust olyanok szemével idézzük fel, akik maguk is tevékeny résztvevői voltak e korszakoknak. Lotte H. Eisner ugyan jóval a német expresszionizmus lezárulása után írta meg könyvét, mivel azonban a 20-30-as években szerkesztőként és filmkritikusként aktív részese volt a korszak filmművészetének, szavait a visszaemlékezés szenvedélye hatja át. Luis Buñuel és Carlo Lizzani elsősorban művészként kapcsolódott a francia avantgárd, illetve az olasz neorealizmus mozgalmához, így belülről láthatták az eseményeket. Elemzőbb kritikai szempont érvényesül a további négy írásban, amelyek már bizonyos történeti rálátással értelmezik, elemzik a modern új hullámok és az új hullám utáni évek filmművészetét. Erre az időszakra jelentős hagyománya van már a filmművészetnek, amit el lehet utasítani (mint a francia új hullám a „papa moziját” vagy a csehszlovák új film a szocialista realizmus hazug sematizmusát), vagy éppen hivatkozni lehet a hatvanas évek „tajtékos éveire” - nosztalgikusan, mint a hetvenes években Európában, vagy piaci megfontolásból, ahogy ezt a „hollywoodi fenegyerekek” tették.

Ahogy közeledünk a jelen felé, úgy válik egyre bizonytalanabbá a filmtörténetírás, a korszakhatárok meghúzása. A kortárs filmnek még csak jelene van - a „múltját” vagy megéri, vagy nem. A jelen legfontosabb filmjei azonban bizonyára a jövő filmművészetének - elutasítandó vagy követendő - történeti hagyományát fogják jelenteni. Reméljük, lesz még kinek.

Kovács András Bálint: A film művészettörténete[*]

„Nincs semmi, ami jobban megzavarta volna
a filmesek agyát, mint a 'filmszerűség'."
Jeles András

A hagyomány felfedezése

A filmtörténeti hagyományt nem a történetírás vagy a filmelmélet, hanem maga a filmművészet fedezte föl. A filmhang megjelenítése után a filmművészet második forradalmát a francia újhullám hozta azzal, hogy stílussá avatta a filmi önreflexivitást[+]. Ez nemcsak azt jelentette, hogy ezentúl a filmek egy része tudatosan kezdett el játszani a filmi kifejezés eszközeivel, vagy egyszerűen csak tudatosította nézőjében, hogy filmet lát, hanem azt is, hogy a filmtörténet mostantól értelmezhetővé vált mint művészeti tradíció. A francia újhullám volt az első olyan iskola, amely elmúlt korok filmes kifejezőmódjait olyan hagyományként szemlélte, amelyből szabadon lehet meríteni ötleteket, megoldásokat, utalni lehet rájuk, idézni vagy utánozni lehet őket. A francia új hullám a filmet nem a szabályok dimenziójában fogta föl, hanem szabad kifejezési eszköznek és folytatható kulturális tradíciónak tekintette. Azért helyezett akkora hangsúlyt mindenféle szabály elvetésére és megszegésére, mert meggyőződése volt, hogy a film művészet voltát nem esztétikai kánonok,[++] hanem a kultúra tradíciójához való illeszkedése jelenti. Azáltal, hogy a filmet a személyes kifejezés eszközeként fogták fel, szükségképpen kellett fordulniuk a filmtörténethez mint e kifejezési eszköz eladdig felhalmozott formakészletéhez. Az az állításuk, hogy a filmművészet teljes jogú része a humanista kultúrának - és ennek bizonyítása az új hullám filmjeinek az egyik vezértémája -, a filmtörténetet a technika- és kultúrtörténeti adat státusából a művészeti hagyomány rangjára emeli. Így épp a szabályokat semmibe vevő „anarchizmus" kanonizálta[+++] a film számára a látszólag legkonzervatívabb kategóriát, a tradíciót. Hogy ez a szemlélet mennyire nem volt magától értetődő még a hatvanas években sem, azt jól mutatja Luchino Visconti egykorú nyilatkozata az új hullám rendezőiről: „...az a fajta népség, amely jól kitanulta a régi filmeket, és megismétli őket. A vágóasztalban rejlik az ő tudományuk: magukba szívták Vigót, Renoirt, Antonionit, Rossellinit és valamit belőlem is. Filmjeiket látva az az érzésem, hogy valahol már láttam őket. Nem úgy eredetiek, ahogy egy 'Nouvelle Vague'-nak lennie kellene. Olyasfajta népség, amely mindent eltulajdonít."[9] A nyilatkozatot idéző Aristarco még jó pár évvel később is ugyanolyan elutasító az új hullám filmtörténetéhez való új viszonyával szemben: „Meglátszik rajtuk a filmarchívumokban végzett kutatómunka, az ebből származó tapasztalatok és hasonlóságok, amelyek a múlt és jelen szerzőivel rokonítják őket. Ebben a zűrzavaros hatásrendszerben a német expresszionizmus az olasz neorealizmussal az amerikai filmművészet (...) Zavattinival és Vertov filmszemével társul."[10] Nyilvánvaló, hogy idézett szerzők számára a filmművészet abban az értelemben nem képvisel

[*] Megjelent az *Újhold-Évkönyv* 1991/1. számában.

[+] önreflexivitás = önmegfigyelés *(A szerk.)*

[++] kánon = szabályrendszer, kötelező minta *(A szerk.)*

[+++] kanonizál = kötelező szabállyá emel *(A szerk.)*

[9] Idézi: Guido Aristarco, in: *Filmművészet vagy álomgyár*. Gondolat, Budapest, 1970, 361.

[10] Uo. 363.

tradíciót, ahogy az a francia új hullámban megjelenik. A filmet nem tekintik olyan formának, amelynek egy önálló hagyományban rejtőző élete van, melynek állandó alakulása korokat ível át, és amelyben a formai újítás nem mond ellent a tradíció követelésének.

Hiába fedezte azonban fel az új filmművészet a filmtörténeti hagyományt, a korabeli és még a későbbi filmesztétikai gondolkodásnak sem ez adott impulzust, hanem az, hogy egyre bonyolultabb, többszörösen reflektált narratív struktúrák igen jó anyagot biztosítottak a filmnyelv rendszerszerű, strukturális elemzéséhez. Ez azonban érthető, ha meggondoljuk, hogy a fokozottabb filmnyelvi tudatosság és az intellektualizmus eluralkodása a filmekben jogosan kelthette azt az illúziót, hogy itt a filmi kifejezésnek minden addiginál fejlettebb formája jött létre, vagyis a film mint olyan eljutott fejlettségének legmagasabb fokára - avagy Nemeskürty István szavával élve -, „nagykorúvá" érett. Ez az illúzió csupán addig tartott, amíg a filmművészet nem vett egy újabb fordulatot - úgy a hetvenes évek dereka táján -, amikor is újra előtérbe kerültek az egyszerűbb narratív sémák, és velük együtt a történetekhez, a mesékhez, a mítoszokhoz való vonzódás.[11]

Ettől kezdve a francia új hullám egyre kevésbé tűnt fel úgy, mint az önmagára talált abszolút filmművészeti szellem, hanem maga is egy letűnt kor stílusformájává avult és nemesült, idézhetővé, utánozhatóvá, parafrazálhatóvá vált mint egy stílus a sok közül. Ha jól belegondolunk, ez épp hogy az új hullámosok szándéka ellenére való folyamat volt, hiszen mindenféle kanonizálásnak ők voltak a legfőbb ellenségei. Épp ellenkezőleg: tradícióvá válásuk a film és a kultúra viszonyát érintő szemléletük igazolódása.

A hetvenes évek közepétől induló fejlődés azonban nem fordult el mindentől, amit az új hullám létrehozott. Sőt, sok tekintetben éppen hogy visszatért az eredeti „új hullámossághoz". Megtagadta a hatvanas-hetvenes évek fordulójának túlintellektualizált, túlpszichologizált, túlabsztrahált, túlpolitizált naturalizmusát, amelynek már semmi köze sem volt az új hullám formai eredetiségéhez, személyességéhez, szabadságkultuszához és mindezekből fakadó ösztönszemléletéhez. A nyolcvanas évekbe átlépő filmművészet azt folytatta és emelte ki az új hullámból, ami abban a legeredetibb volt, és ami a közbeeső húsz-huszonöt évben leginkább kiürült és formálissá vált: a filmes önszemlélet, a nyelvi és történeti tudatosságot. Csakhogy húsz évvel ezelőtt mindenki arra figyelt, és azt kommentálta, hogy a filmnyelv hogyan képes tudati folyamatokat szinte a beszélt nyelv szintjén reprezentálni, és a film hogyan játszik el a nézők manipulálásának eszközeivel, egyszersmind leleplezvén azokat, eközben a filmtörténeti reflexió teljesen háttérbe szorul, illetve zavaró momentumnak minősült.[12] A helyzet ma épp a fordítottja. Az elmúlt tíz-tizenöt év filmművészetére sokkal kevésbé jellemző a filmes manipuláció, illetve a tudatábrázolás iránti érdeklődés, viszont annál feltűnőbb a filmtörténet különböző korszakainak idézése vagy stíluselemeinek felhasználása, és ma már senki nem lepődik meg azon, hogy húszas években készült némafilmeket újítanak föl és játszanak modernizált technikával a mozikban, vagy hogy harminc-ötven évvel korábbi filmsztorikat

[11] Ez a változás Európában a német filmművészetben követhető nyomon a legjobban. Fassbinder, Herzog téma- illetve stílusváltásai, Wenders Amerika-mitológiájának megjelenése, Syberberg nemzeti mitológiája markánsan mutatják ezt a folyamatot. Az egyetemes filmművészetben az átrendeződést az új Hollywood megjelenése jelzi, és a hangsúlyok áttevődése a tömegkulturális formákra. A magyar filmben Bódy Gábor, Jeles András és Erdély Miklós az első képviselői a naturalizmus utáni „új hullámosságnak".

[12] Jellemző, hogy a köztudatban a francia új hullámot sokkal inkább képviseli Resnais vagy Robbe-Grillet neve, mint Chabrolé, Rivette-é vagy Rohmeré. Kétségtelenül hozzájuk fűződik annak a filmformának a megteremtése, amely a tudatfolyamatokat közvetlenül próbálja meg leképezni, azonban egyrészt nem tartoznak a szűken vett *Cahiers du Cinema* csoporthoz, amely az új hullám magját alkotta, másrészt tematikájuk, stílusuk, érdeklődésük alaposan el is tért ennek a mégoly heterogén csoportosulásnak a szemléletmódjától.

rendeznek meg újra.[13] A filmtörténetet mint hagyományt, amit a francia új hullám fedezett föl, végül is a nyolcvanas évek filmművészete szentesítette. Nem véletlen, hogy J.-L. Godard, a francia új hullám egyik vezéralakja, aki mindig elöl járt a szabályok felrúgásában, csakúgy, mint a hagyománytiszteletben, a hetvenes évek végén sajátos felfogású filmtörténeti kurzusokat vezetett, amelyek anyagát könyv formájában is megjelentette, s tíz évvel később filmet készített a filmtörténetről.[14] Ez a sajátos godard-i filmtörténet valójában egy André Bazin által elindított gondolatmenetet folytat - amelyre később még visszatérünk - (nyilvánvaló, hogy az új hullámosok filmtörténeti szemléletére Bazin nagy hatással lehetett), és a maga csapongó, erősen asszociatív módján azokat a korokat átívelő kapcsolatokat próbálja felderíteni a filmtörténetben, amelyek azt egy szerves folyamattá fogják össze. Ekképp fogalmazza meg ennek a „kutatásnak" az alapgondolatát: „Volt egy ötletem... el akartam mesélni a filmművészet történetét, de nem egyszerű időrendben, hanem inkább egy archeológiai vagy biológiai módon. Megpróbálni megmutatni, hogyan történtek a mozgások, ahogy a festészetben is el lehet mesélni, hogy jött létre a perspektíva, mikor találták fel az olajfestést stb. (...) Itt is kell hogy legyenek földtani rétegek, kulturális földcsuszamlások, és hogy ezeket felderítsük, szükségünk van egy látásmódra, egy elemzési módszerre..."[15] A kilencvenes évekhez érkezvén egy olyan filmművészet áll előttünk, amelynek tudomása van saját történetének hagyományértékéről. Ezt a tudást természetesen a maga módján használja, és ez pusztán jelzés a filmtörténetírás számára, hogy ideje átértékelni a viszonyt, ami tárgyához fűzi.

Létezik-e filmtörténet?

A filmelmélet egész a legutóbbi időkig szinte semmilyen érdeklődést nem mutatott a filmtörténet iránt. Az a változás, ami a filmformákban az idők során folyamatosan végbemegy, nem jelent meg elméleti próbaként. A film *természetének* kutatói számára a filmnek valójában *nincs* is története. Az ő megközelítésükben a film olyan „nyelvi" sajátosságokkal rendelkezik, amelyek időbeli változása legfeljebb csak a kialakuláshoz vezető útként értelmezhető, ám a film lényegi vonásaira nézve nem ennek az útnak, hanem a film „nyelvi" vagy „szöveg" jellegéből adódó logikai és szerkezeti állandóknak van jelentőségük. A film vizuális nyelvként, kommunikációs médiumként való megértése szempontjából a történet csak másodlagos szempont, háttérismeret.

Filmtörténetet írni az elmúlt 80-90 évben mégis olyan magától értetődő és rutinszerű tevékenység volt, mint lexikonokat szerkeszteni, és ezeket időről időre felfrissíteni. Átlag tíz-tizenkét évenként gyűlik össze annyi rendszerezhető anyag, amiből már egy „korszakot", a „...-as/es évek korszakát" meg lehet formálni. Megírható sztori van bőven. Évente több tízezernyi elmesélhető sztori. Százféleképp is lehet csoportosítani őket: színészek, rendezők, országok, műfajok stb. szerint. De a színészek, rendezők, filmmogulok és producerek is ontják magukból az igaz történeteket, melyekre a közönség legalább ugyanolyan kíváncsi, mint a filmekre. A technika is folyamatosan fejlődik, átlag ötévente találnak fel valami újdonságot, ami után már „másképp kell filmet készíteni". A filmtörténetírás alig győzi követni töméntelen mennyiségű eseményt, mert magától értetődő, hogy mindaz, ami fizikai, szellemi vagy anyagi kapcsolatban van a filmkészítéssel, része a filmtörténetnek is,

[13] Például Lang *Metropolis*ának (1926) színes és L'Herbier *L'inhumaine*-jének (1924) színezett, zenés felújítása, Murnau *Nosferatu*jának (1922) vagy Godard *Kifulladási*gjának (1959) újramegrendezése.

[14] J.-L. Godard: *Historie du cinéma* (1988)

[15] J.-L. Godard: *Intorduction à une veritable historie du cinéma*. Ed. Albatros, 1980, 19.

következésképp le kell írni. A helyzet tehát ez: a filmtörténet mint írói és kiadói tevékenység létezik, de olyan filmtörténet, amely a filmkultúrát mint autonóm kulturális világot vizsgálná, nincs. Vajon a filmkultúra természetében vagy vizsgálóiban van-e az oka annak, hogy az időben nem keresik és nem is látják meg a film „természetének" konstituáló elvét? Akárhogy is van, mindenképpen ugyanazt az alapkérdést kell körüljárnunk: van-e vagy nincs értelme annak, hogy a filmtörténeti időt mint összefüggő, értelmes egységek láncolatát fogjuk föl, amelyben valami, ami több is és kevesebb is egyetlen filmnél, formálódik, alakul, születik és eltűnik, összefűzi és elválasztja az egyes műveket, túl azon, hogy ki, hol és mikor készítette azokat.

A filmelméletek változása

Az elmúlt öt-hat évben azonban a filmtörténet mint elméleti probléma a filmteoretikusokat is elkezdte foglalkoztatni.[16] Ennek oka elsősorban a filmelmélet utóbbi tíz évének folyamataiban keresendő. A nyelvészeti megalapozású szemiotikai-narratológiai[#] filmelmélet mellett, amely az elmúlt húsz-huszonöt évben nemcsak domináns, de szinte az egyetlen produktív elméleti irányzat volt, a hetvenes évek közepe óta lassan megjelentek olyan elméleti irányzatok, amelyek nem annyira a „filmszövegek" szemiotikai struktúrájának leírását és kategorizálását, hanem azok értelmezését tűzték ki célul. Az értelmezés kiindulópontja továbbra is a szemiotikai narratológiai elemzés maradt, de az így létrehozott kategóriákhoz szükségképpen hozzá kellett rendelni olyan „értelmező szótárakat", amelyek segítségével e kategóriák egy más kulturális kontextusban is „megszólalhattak". Az első lépés a szakítás volt a korai filmszemiotika naiv nyelvészeti párhuzamaival,[17] a második lépés pedig egy olyan értelmezési tartomány megtalálása, amely a filmszemiotika atemporális[##] elemzéséhez megfelelő állandósággal, szilárd jelentésekkel rendelkezik. Ez a tartomány a freudi-lacani pszichoanalitikus elmélet volt, amely ezt az értelmezést a filmi forma és az álomkép montázs-szerűségének hasonlóságára, illetve a filmforma vizuális vágykiélésként való felfogására építette. A mélylélektani elemzésmód azonban akkor lett igazán termékeny, amikor találkozott a feminizmus[###] politikai mozgalmával, s mivel mindkettőben kitüntetett jelentőségű a szexualitás jelentésköre, villámgyorsan létrejött a freudi és lacani kategóriákat a filmekben struktúraképző szemiotikai kódokként kezelő, egyébként pedig politikailag kombattáns[+] feminista filmteória.[18] Lényegében a feminizmus volt az egyetlen olyan terület, ahol a film-narratológia és a „textuális"[++] elemzés a konkrét gyakorlati alkalmazásában is produktívnak

[16] Lásd Iris vol. 2. 1984. és Hors Cadre Hiver 1988-1989.

[#] szemiotika = jelelmélet; narratológia = elbeszéléselmélet *(A szerk.)*

[17] Ez tulajdonképpen már megkezdődik Metz *Langage et Cinéma* (1971) című művében, mindazonáltal a nyelvészetet, mint elméleti hátteret a filmteória máig nem tudta feladni. Jellemző, hogy Roger Odin cikkében (Odin: *La sémio-pragmatique du cinéma sans crise, ni désillusion*. In: Hors Cadre 1988-89.) a filmelmélet „szemiológiai immanenciájából" való kiszabadulását mint igényt ugyanúgy a nyelvészetre való hivatkozással indokolja, mint ahogy ez az „immanencia" is a nyelvészettel támogatta magát.

[##] atemporális = nem időbeli *(A szerk.)*

[###] feminizmus = a nők egyenjogúságáért küzdő mozgalom *(A szerk.)*

[+] kombattáns = harcos *(A szerk.)*

[18] Ez, a lélek „legegyetemesebb" kódjaival dolgozó elemzési mód azonban már nem volt mentes némi történetiségtől, hiszen fő alkalmazási területe a negyvenes-ötvenes évek hollywoodi filmjei, és ez, tekintve a korszak filmjeinek a férfi-nő viszonyt illető erősen patriarchális képét, cseppet sem tekinthető véletlennek.

[++] textuális = szövegszerű *(A szerk.)*

bizonyult. Nyilvánvaló, hogy a pszichoanalízis és a feminizmus csupán egy a lehetséges értelmezési keretek közül, s emellett számtalan más vonatkozási rendszer képzelhető el. Ezek bekapcsolását a szemiotikai-narratológiai struktúrák értelmezésébe célozza az úgy nevezett pragmatikai[+++] vagy „szemio-pragmatikai" irányzat, amely politikai, gazdasági-társadalom-elméletek segítségével kívánja értelmezhetővé tenni a film elbeszélő struktúráit. Ez a megközelítés azonban, bármennyire elvontnak tűnjék is - a szerzők szándékának megfelelően egyébként -, már közvetlenül felvet történeti kérdéseket is. Hiába határozhatjuk meg általánosságban a film társadalmi kommunikációban elfoglalt helyét és működési formáit - amelyek egyébként valószínűleg a társadalommal együtt maguk is változnak -, egy adott konkrét film mindig csak egy meghatározott társadalmi kontextussal összefüggésben értelmezhető. Mivel nemcsak a társadalmi kontextusnak, de a filmek formájának változása is evidens tapasztalat, ahhoz, hogy esetleges állandó struktúrákat tudjunk elkülöníteni, valamilyen rendszeres módon le kell ezeket választani a *változó* rétegről, akármilyen lényegtelennek tekintsük is azt. A „maradó" és a „változó" szöveg elválasztása szükségképpen veti fel azt az igényt, hogy ne csak a strukturális állandókról, de a változás folyamatáról is számot adjon az elmélet, még ha a filmtörténeti változást a történelmi, társadalmi stb. változások egyszerű függvényének tekinti is. Ezen a ponton kényszerűen jelenik meg a filmtörténet mint teoretikus probléma. A filmelméletnek alapvetően kétfajta álláspontja lehet ezzel a problémával szemben. Vagy azt állítja, hogy a filmtörténeti változások felületi jellegűek, és nem érintik a filmnyelv lényegét, vagy megpróbálja magát érzékennyé tenni tárgyának történeti átalakulásai iránt. Így jött létre a nyolcvanas évek közepén a filmelméletnek a történelem felé forduló ága, mely elsősorban azt a kérdést teszi fel, milyen módokon értelmezhető a film mint történelem és a társadalom változásait kifejező diszkurzustípus, illetve a filmgyártás és az elbeszélés különböző struktúrái hogyan tükrözik a különböző történelmi, társadalmi szituációkat. Ez az új filmtörténeti gondolkodás azonban megmarad a hagyományos filmelmélet azon kiindulópontjainál, amelyek egy adott struktúra összetevőinek elemzését teszik lehetővé, de érzéketlenek az egyes struktúrák egymásba való átalakulásának nyomon követésére, korok és társadalmi szituációk rejtett történeti összefüggéseinek kitapintására.

Filmnyelv és filmszerűség

Ehhez bizonyos előfeltevéseket és alapfogalmakat, amelyek az elmúlt húsz évben lehetetlenné tették a filmtörténet és a formai változások teoretizálását, fölül kell vizsgálni. Az a kérdés ugyanis, hogy mit kezd a „filmnyelvészet" például a hatvanas és a húszas évek filmjei által használt kifejezési formák közötti különbséggel, húsz évvel ezelőtt ugyanolyan érvényes lehetett volna, és az, hogy ez nem jelentett különösebb elméleti problémát akkor, nem az elméletírók korlátoltságának, hanem egy általános közfelfogásnak volt köszönhető. Ez a közfelfogás a filmnyelv normatív szemléletén alapult. A hatvanas években általános volt az az álláspont, hogy a film csak most érkezett el abba a stádiumba, hogy önálló művészi értékkel bíró kifejezőeszköz legyen, és mindaz, ami az ötvenes-hatvanas évek előtt volt, csupán a kialakuláshoz vezető út, ahol az egyes stádiumok sajátosságai csak a jelenkori, érett „nagykorú" állapot fényében vizsgálhatók. A filmtörténetet a hatvanas és a hetvenes évek a fejlődés és a gyarapodás fogalmain keresztül ragadta meg, és így volt lehetséges, hogy eltekintsen attól, hogy ezt az utat a filmnyelv fogalma szempontjából lényegesnek értékelje, hiszen a filmnyelv mint fogalom ennek a fejlődésnek a során lényegesen nem *változik,* hanem

[+++] pragmatikai = gyakorlati, gyakorlatias *(A szerk.)*

csak *kialakul,* megvalósítja a film örök érvényűnek tekintett specifikumait. Más szóval, a filmnyelv fejlődése érvényre juttatja a *filmszerűséget.* Minden eddigi „filmesztétika" vagy filmelmélet lényege a sajátosan filminek, a filmszerű specifikumának keresése volt. A filmszerűt olyan fogalmi meghatározásokban, szerkezeti elemzésekben keresték, amelyek egyszer s mindenkorra, a történeti átalakulástól függetlenül megmondják, mi tekinthető filmnek és mi nem. A „filmszerűség" és a film „immanens specifikuma"[#] után való hajsza annak az embernek a kutakodására emlékeztet, aki a szemüvegét keresi, és nem veszi észre, hogy az orrán ül. „A" filmet keressük a filmekben, s közben átnézünk rajtuk, mintha ott se lennének. Eszünkbe sem jut, hogy csak egy regény, egy dráma, egy novella vagy egy festmény lehet filmszerű, a film maga sohasem, mert az: *film*. Nem elégszünk meg a film legegyszerűbb, tárgyi meghatározásával, mert úgy érezzük, hogy kell lennie valami mélyebb, esztétikai (szemiotikai, nyelvi) specifikumnak is, amely túlmegy a külső tárgyi sajátosságok felsorolásán, de értékeléstől, tehát alapvetően a történetiségtől független. A „filmszerűség" azért megtévesztő kategória, mert azt sugallja, mintha a filmnek volna az aktuális formától független és minden értékelésen fölül álló fogalma, közben pedig minden konkrét meghatározásnál csupán egyfajta filmformát abszolutizál. Így a „filmszerű" fogalma, akár akarjuk, akár nem, egy normatívaként[##] viselkedik, és valamely történeti korszak uralkodó formavonásait jelöli ki *a film mint olyan* lényegi sajátosságaiként. Így válhatott a „filmszerűség" kritériumává egyszer a montázs, másszor a mozgás, egyszer a színész arcának közelije, másszor a tárgyak realista ábrázolása, egyszer az akció, másszor a szemlélődés. Másfelől kialakulnak a nem-filmszerűség kategóriái is, egyik legjellegzetesebb példájuk a Robert Bresson által megalkotott „lefényképezett színház".[19] A nem normatív álláspont nem a „lefényképezett színház" fogalmát utasítaná vissza, hanem amellett érvelne, hogy a „lefényképezett színház" is egyfajta filmforma.

Nem véletlenül bírálták e fogalom normativitását a „klasszikus" filmszemiotikusok.[20] Ezek a bírálatok azonban még véletlenül sem a filmforma változásának tényéből indultak ki, hanem abból az elvont elvi megfontolásból, hogy a filmszerűség pozitív, korlátozó meghatározása rendszertanilag inkonzisztens[###].[21] Ez azonban érthető is, hiszen a filmszemiotikának az egyébként nincs ellenére, hogy ha szigorúan értékmentesen is, de rendszertanilag lehatárolhatóvá tegye a filmet. Ezért Metz nem is utasítja el minden további nélkül a „filmszerűség" fogalmát, de igazából ő sem tud vele mit kezdeni. A filmi specifikum problémáját átalakítja a „filmi" és a „filmbeli" megkülönböztetésévé, ahol a „filmi" a csak a filmre jellemző elemeket jelöli, szemben azokkal, amelyek másutt is előfordulnak. Ezzel azonban semmi mást nem tett, mint hogy a dilemmát egy lépéssel odébb tolta. Hiszen a megkülönböztetés alapja vagy egy véges számú elemből álló rendszer, ami a konkrét formát csak egy nagyon absztrakt s ezért semmitmondó szinten tudja leírni, vagy a jellegzetességek rendszertelenül egymás mellé sorolt halmaza, akkor pedig nem rendszer. A „filmszerűség" kategóriájából természetesen kihalljuk a filmelmélet és filmkritika hőskorának azt az

[#] immanens specifikum = benne rejlő sajátosság *(A szerk.)*

[##] normatíva = szabályozó *(A szerk.)*

[19] Vö. R. Bresson: *Notes sur le cinematographe*. Gallimard, 1975.

[20] Lásd Ch. Metz: *Langage et Cinéma*, Paris, 1974. és Garroni: *Szemiotika és esztétika*, Budapest, 1979.

[###] inkonzisztens = nem állandó *(A szerk.)*

[21] „A film specifikumának kijelentésével - mint a zene, a festészet stb. specifikumáéval - többé-kevésbé világosan néha annak a reményét csillantották meg, hogy meg lehet alkotni egy filmi kódot, mely az egész filmbeli agyagra érvényes, és hogy maga a filmalkotás film lesz (...) ez a kód vagy rendszer nem érdemelné meg a nevét, hiszen általában a vonások felsorolásából, nem pedig egy struktúrából állna". Metz id. mű 66.

igyekezetét, hogy a filmet a többi művészettel egyenrangúként ismertessék el. Ehhez szükségesnek látszott a film esztétikai autonómiáját hangsúlyozni, amelyet rövid történelme nem alapozhatott meg megnyugtatóan. Ezért kellett úton-útfélen hangoztatni, hogy létezik egy „filmszerű művészi kifejezési forma", amely éppoly értékes, mint más forma, de csak a film rendelkezik vele.

A filmszerűségtől valójában azért olyan nehéz megszabadulni, mert szemben a többi művészettel, a film esetében igen komoly dilemmákat okoz annak eldöntése, hogy a műfajt eredendően művészeti ágnak vagy csupán egy kommunikációs formának tekintsük. Ha a film művészeti ág, akkor a film esetében is érvényesnek kell tartanunk, amit Lukács György az irodalomról állít: „Nem értékelt irodalom, értékeléstől független irodalom nem létezik, és nem is képzelhető el. Nem bírunk még csak el sem képzelni magunknak drámát vagy verset, amit ne értékelnénk; tehát csak jó drámát vagy rossz drámát ismerünk, nem valami drámát általában, valamit, aminek ismertetőjeleiről leolvassuk, hogy dráma, hogy a dráma fogalma alá tartozik."[22] Ha azonban a film elsősorban egy sajátos kommunikációs forma, akkor az összes többi kommunikációs formához hasonlóan léteznie kell a „filmszerű" kommunikációnak is, függetlenül az esztétikai minőségtől. Ez utóbbi álláspont szerint a film az írásbeliséggel egyenértékű kategória, amelyet ugyancsak nem sorolunk minden további nélkül a művészetek közé, és csupán bizonyos műfajai tartoznak az „irodalom" értékkategóriája alá. Az ötvenes években megszületett „kameratöltőtoll-elmélet" ezt az álláspontot igyekszik erősíteni.

Ez a dilemma azonban csak addig él, ameddig a film és az audiovizuális kommunikációs mód formái lényegében egybeesnek. Attól fogva, hogy ennek a kommunikációs formának létrejönnek specializált funkciói, és ezek ráadásul különféle technikákra bomlanak, a dilemma érvényét veszti. A televízió, a video, a komputeranimáció egyre-másra választ le a filmről olyan kommunikációs funkciókat, amelyek specializáltságuk révén tisztábban hordoznak esztétikai értékeléstől mentes nyelvi funkciókat, mint a moziban vetített film, ahol különböző művészeti tradíciók keverednek hétköznapi kommunikációs funkciókkal. Az audiovizuális nyelv vizsgálata valójában csak ebben a specializált formában válik lehetővé, mert csupán ez kanonizálja a formák használatát. A híradás, a reklám, a sportközvetítés, a dokumentálás, a médium elemi manupulációja olyan specializált tevékenységek, amelyek körülhatárolják a számukra legmegfelelőbb formákat, és csupán ennek a kanonizált nyelvhasználatnak az alapján lehet megmondani, hogy mi is az audiovizuális nyelv. A „film" eközben értékkategóriává válik, akárcsak az „irodalom" (tartalmazva az elit és a populáris formákat egyaránt), és nyelvének elemzése a műfaj- és stíluselemzéssel kerül egy szintre. A „filmnyelv" és a „filmszerűség" kategóriái helyett az „audiovizuális" nyelv fogalma válik érvényessé, amely az összes médium és minden technika pragmatikai és technikai sajátosságait képes leírni.

Film és tradíció

Ha a többi művészeti ág kritikai elmélete sokkal kevesebb nehézséggel találja magát szemben, amikor tárgyáról általánosságban akar beszélni, az azért van, mert leíró kategóriák mögött ott áll egy sokszor több évezredes korpusz,[+] amely körülír egy tradíciót, és ez kielégítően definiálja az adott műfajt. A rengeteg rossz és jó dráma fölött ott lebeg a drámaírás mint

[22] Lukács György: *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*. In: *Ifjúkori művek*. Magvető, Budapest, 1977, 388.

[+] korpusz = itt: a vizsgálat tárgyát képező művészeti anyag *(A szerk.)*

tradíció, és ez kimondhatatlanul is magában hordozza a dráma leírását és normatíváját. A műfajt a művek definiálják, és a műfaj tradíciója vonja a műveket egymás vonzáskörébe. Minden műfaj esetében egy tradícióhoz való tartozás és nem egy fogalomrendszerbe való besorolhatóság biztosítja a művek identitását.

A filmmel mint „filmszerűvel" csak a filmet mint *tradíciót* lehetne szembehelyezni, ha a filmek megértését egy elvont fogalmi rendszer helyett történeti összefüggésekre akarjuk alapozni. Fölvetődik azonban a kérdés, hogy milyen értelemben beszélhetünk tradíciókról egy alig száz éve született művészet esetében, ahol jószerével az sem világos még, vajon egyáltalán időállóak-e alkotásai úgy, ahogy több száz éves irodalmi vagy képzőművészeti műveket időállóknak tekintünk. Márpedig az idő múlásával szembeni ellenállóképesség a tradíció létrejöttének legfontosabb feltétele. A tradíciót a szabály univerzalitásától és a konvenciók mulandóságától az idő általi kanonizáltság különbözteti meg. A tradícióban mindig és hangsúlyozottan a múlttal állunk szemben, benne „a múlt visszhangzik" (Gadamer). A tradíció szemlélete mindig megköveteli, hogy a hozzá fűződő történetet lényegiként ismerjük el.[23] A filmtörténetben nem a kultúra egyetemes hagyományainak felidézését keressük, hanem azokat a hagyományokat, amelyeket maga a filmtörténet hozott létre.

Közismert, hogy a film ábrázolási közege rendkívül erősen, minden más művészetnél erősebben kötődik ahhoz az aktuális világhoz, amelyben született. Nemcsak az ábrázolt világ, de az ebben a világban lejátszódó történet is óhatatlanul magán hordozza annak a valóság-darabkának a közvetlen jegyeit, amely egy adott korban adva van. Ezt a tényt rendszerint a filmművészet avulékonyságára, esztétikai ellenállóképességének gyengeségére szokták érvként használni. A filmes tradíciók létrejötte szempontjából azonban éppen ennek a gyors öregedési hajlamnak van nagy jelentősége. Nemcsak a filmek avulnak hamarabb, mint az irodalmi művek, hanem a filmtörténeti idő is „gyorsabban halad", mint más művészetek történetének ideje. Mivel a filmekben felhasznált kulturális minták nagy többsége mögött nem áll erős hagyomány, nemcsak lebomlásuk gyorsabb, de ismétlődésre, variálódásra való hajlamuk is nagyobb, mint a súlyosabb tradíciókkal rendelkező művészetek esetében. Épp ezért a filmtörténetben sokkal gyorsabban válik kitapinthatóvá egy eredeti műben az, ami belőle tradícióként - eleinte egyszerű utánzásként, variációként - továbbél. A filmtörténet öt-hat évente lényeges átalakuláson megy keresztül. A hetvenes évek elejének és végének német filmművészetét alapvető felfogásbeli különbségek választják el. A francia új hullám lényegében hat év alatt lefutott, az olasz neorealizmus még ennél is rövidebb idő alatt. Nem találtunk iskolát vagy mozgalmat, amely nyolc-tíz évnél tartósabb lett volna. A filmtörténet időszámítása leginkább a képzőművészeti avantgárdéval rokon. Az a különbség azonban még itt is megvan, hogy bármilyen gyorsan változzanak is az avantgárd konvenciói, művei mégsem tudnak kilépni a több száz éves képzőművészeti hagyományból, s így lehetséges, hogy például a század eleji avantgárdot irányzatai sokfélesége ellenére tulajdonképpen egy korszakként és ne pár éves periódusokra bontva lássuk. A filmművészet ezzel szemben minden nagyobb változásnál lényegében saját halálával kerül szembe. Sosem lehetünk biztosak abban, hogy egy értéket teremtő iskola megszűnvén nem maga a filmművészet szűnik-e meg, hiszen csak egy hagyomány folytonosságának a tudata keltheti azt az érzést, hogy az, ami elmúlik, valamilyen módon mégis továbbél, hiszen ő maga is egy folytonos hagyományban született.[24]

---

[23] Gadamer a „történés igazi produktivitásáról" beszél a hagyománnyal kapcsolatban. Vö. H.-G. Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 211.

[24] A filmművészet halálának gondolata már a harmincas években, a hangosfilm születésekor megjelent; lásd: R. Arnheim: *My life in the Art Word*. School of Art, University of Michigan, 1984. A hetvenes évek elején újra divatos gondolat volt; lásd: G. Lenne: *La mort du cinéma*. Éditions du Cerf, 1971. Legutoljára a *Filmvilág* 1990/4. számában olvashattuk: „Azóta, 1972 óta a filmművészet valóban megsemmisült." (Bikácsy Gergely: *Szabadság, Éjszaka*)

Kétségtelen tény, hogy mind a hangosfilm megjelenése, mint a hatvanas évek új hullámainak levonulása a filmtörténet eddigi két legnagyobb megrázkódtatása volt. De az is kétségtelen, hogy ha a filmművészet az elsőt nem élte volna túl, akkor a másodikra sor sem kerülhetett volna, s ha a másodikat nem élte volna túl, nem ismernénk olyan neveket, mint Fassbinder, Herzog, Wenders, Jarmusch, Greeneway, Jarman, Jeles, Bódy, Huszárik; és Tarkovszkij neve is tompábban csengene egy kissé. Annak, hogy a filmtörténeti hagyomány mögött nem áll elég hosszú idő, a legsúlyosabb következménye az, hogy problematikussá válik a hagyományos kulturális mítoszok és a filmi közeg szerves kapcsolata. Ez azonban nem történhetne meg akkor, ha a filmnek nem volna olyan erős autonómiája, amely ilyen konfliktust eredményezhet, mint ahogy a fényképészet esetében sokkal kevésbé is érzékelhető ilyen feszültség. Ez a konfliktus valójában nem egy technikai médium és egy művészeti hagyomány, hanem egy újfajta és egy hagyományos mítoszvilág között feszül. Minden művészet mítoszokból építkezik. Mítoszokat a kritikai gondolkodás egyetlen formában, épp a művészet formájában képes befogadni. A művészi forma a használat által egy tradícióban válik kanonizálttá, vagyis az alapja a *sensus communis* időállósága. A művészi formában megfogalmazott szellemi tartalom csak akkor válik érvényessé, ha azt egy közítélet szentesíti. Ez azt jelenti, hogy minden nem vagy csak gyengén kanonizált érzéki formában megtestesülő szellemi tartalmat a kritikai gondolkodás csak mint „üres mítoszt", nem pedig mint a közgondolkodás axiómáját képező kulturális toposzt tud kezelni. Ha a film nem pusztán az ősi művészetek új technikája, hanem új önálló művészet, akkor mítoszai is, legalábbis részben, sajátos közegéből fakadók kell hogy legyenek. Ezek azonban a hagyományos kultúra számára mindaddig „üres mítoszok" maradnak, amíg maga a filmformák élete nem érleli őket hagyományos toposzokká, ami által a kritikai gondolkodás kánonjaivá válnak. A filmművészet abba a különös helyzetbe került, hogy maga hozza létre saját, a tradícióktól részben idegen mítoszait, s egyszersmind azokat a formákat is, amelyek e mítoszokat kulturális tradícióvá avatják.[25] A film tehát egyrészt elég autonóm forma ahhoz, hogy saját mítoszvilágot alakítson ki, amely nem vagy csak korlátozott módon épül a kanonizált kulturális formákra, másrészt a mítoszok erősítésével maga is egy olyan kulturális hagyományteremtés útján halad, amely csak részben látszik igazodni a hagyományos kultúra formáihoz, elsősorban helyettesíteni és inkorponálni[++] akarja őket. Nagyon jellemző erre az összefüggésre, hogy a „művelt befogadás" számára egy film, egy oeuvre,[+++] egy iskola akkor válik igazán érzékelhetővé, ha azt nem csupán egy filmtörténeti kontextusba, hanem egy tágabb kulturális hagyományba tudja beilleszteni. Mindig sokkal fontosabbnak tűnik föl egy kulturális hagyománnyal való esetleges kapcsolat, mint az, hogy ezt a kapcsolatot a filmtörténeti hagyományok közvetítik. Így az a látszat

[25] Ezt a folyamatot Király Jenő a populáris mítoszokkal kapcsolatban elemzi, de valójában ez ugyanúgy jellemző az egész filmművészetre is: „A populáris mítosz születése önállósulási folyamat: egy sztori, egy hőstípus, motívumrendszer élményszerű evidenciára tesz szert, mások is feltétel nélkül magukénak érzik, meg akarják csinálni, saját problémáik kifejezésének lehetőségét látják benne, nem adott idegen kifejezés termékét. Az egyéni invenció termékének kapcsolata a befogadókkal elhomályosítja az alkotóval való kapcsolatát és miközben az anyagot újraközlik, az eredeti invenció terméke a mű pozíciójából a populáris mítosz pozíciójába kerül. (...) A művészettől elszakadó frappáns megoldás tipikus közkeletű élmény, más élmények kulcsául szolgáló alapélmény, amely különleges, érzékeny pontként működik az ember világviszonyában. A művész az összefüggő problémák egész rendszerét kezében tartja általa. Ezzel a mítosz egy problémafelállításban már sikeresnek bizonyult distinkciókat transzportál más problémák felé, miközben egyre nő a mítosz problématartalma, és egyre több probléma érintkezik egymással a mítosz területén." Király Jenő: *Mozifolklór és kameratöltőtoll*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983. 190. Ugyanezt a problémadúsító és mítoszépítő folyamatot figyelhetjük meg a „magas" filmművészet forma- és sztorikölcsönzéseiben, idézéseiben, motívumfejlesztéseiben, akár egy olyan tisztán formainak tűnő elem, mint a hosszú beállítás használatának változásai kapcsán is az elmúlt harminc évben.

[++] inkorponál = bekebelez *(A szerk.)*

[+++] oeuvre = életmű *(A szerk.)*

keletkezik, hogy vannak rendezők, akik a filmművészetet nem képesek egy kulturális tradícióhoz illeszteni, és ezáltal értéket létrehozni, szemben azokkal, akik csak a filmipar populáris mintáit használják. Így születik meg a filmkultúra tömegművészetre és magasművészetre mint jó és rossz kultúrára való végleges kettéosztottságának illúziója. A „művelt befogadás" hajlamos elfelejteni, hogy a nagy kulturális tradíciókhoz illeszkedő filmművészet ugyanazokból a filmi hagyományokból nő ki, mint a filmkultúra tömegtermelése, s ennek következtében a „régi" tradíciókhoz való viszony is ennek az „újnak" a szűrőjén keresztül érvényesül. Jellemző példa erre az utóbbi húsz évben óriási népszerűségnek örvendő két „tradicionista" filmrendező, a japán Ozu és az orosz Tarkovszkij.

Ozuval kapcsolatban bevett közhely, hogy ő a japán kulturális hagyományok őrzője a filmművészetben, művészete a Zen világszemléletének filmi megvalósulása. Ezzel szemben David Bordwell Ozu-monográfiájában[26] kimutatja, hogy Ozu filmjei valójában milyen mélyen gyökereznek a 20-as, 30-as évek japán szórakoztatófilm-gyártásának konvencióiban, amely mintáit inkább Hollywoodból, mint a Zen tanításaiból merítette, és bár filmjeinek egy része - élete hatvan évében ötvenöt filmet készített - a hagyományos japán értékrend pusztulásáról szólnak, ezt azokon a műfaji kereteken belül teszik, amelyek a japán filmgyártásban alakultak ki, s így gondolatvilágukat, tematikájukat csak ehhez képest lehet megítélni. Mindez nem azt jelenti, hogy ne volna értelme arról a kapcsolatról beszélni, ami Ozut a japán hagyományos kultúrához köti, de ez a kapcsolat csupán üres általánosságokat jelent, ha nem vesszük figyelembe azt, hogyan nőnek ki Ozu filmjei a korabeli japán tömegfilmgyártásból.

Az európai néző számára Tarkovszkij példája még sokat mondóbb. Nincs még egy filmrendező, aki nála aktívabban dolgozta volna bele filmjeibe az egyetemes kultúra különféle motívumait, mégsem lehet Tarkovszkijt pusztán az általa használt kulturális tradíció alapján megérteni. Művei tradicionalitásnak és modernségnek olyan módon megfogalmazott konfliktusát tartalmazzák, amelynek feloldása csak a film médiumának fiktív „kép-valóság" természetéből vezethető le. Tarkovszkij a hatvanas évek filmnyelvi forradalmának eredményeként létrejött formákat, elsősorban a tudatfolyamat-ábrázolást felhasználva olyan történeteket mesélt el, amelyek esztétikailag hitelesítették a pusztán a tradícióból levezethetetlen konfliktusfeloldás képeit. Tarkovszkij filmjei 1960 előtt nemcsak azért nem jöhettek volna létre, mert politikai akadályokba ütköztek volna, hanem főként azért nem, mert még nem léteztek azok a formák amelyekben tradíció és modernség tarkovszkiji konfliktusát el lehetett volna mesélni. Ez távolról sem tecnikai kérdés, hanem annak a kérdése, hogy a francia új hullám fogadtatta el az európai magaskultúrával azt a gondolatot, hogy az individuális szabadságeszmének vannak olyan aspektusai, történetesen épp a tradicionalizmussal és a társadalmi konvenciókkal való konfliktusa, amelynek megfogalmazására, kulturális sajátosságai révén a film az adekvát médium. A Tarkovszkij által megfogalmazott konfliktus hagyomány és modernség között valójában filmtörténetileg a francia új hullám alapkérdéseinek sajátos formában való átfogalmazása (az egyik legfőbb különbség épp a direkt filmi utalások kiiktatása). Művei, bár ezer szállal kötődnek az ortodox vallásossághoz és a perszonalista[#] keresztény gondolkodáshoz, gondolati meggyőző erejüket mégis Ozunak, Bressonnak, Bergmannak, Godard-nak, Antonioninak és Resnais-nek köszönhetik. Tarkovszkijt ezért félreértik mindazok, akik ezért szeretik vagy ellenkezőleg, azért utasítják el, mert az orosz spirituális kultúrát idézi fel filmjeiben. Filmjei a hagyomány és modernség kettős

[26] D. Bordwell: *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton University Press, 1988.

[#] perszonalizmus = a személyiséget előtérbe helyező filozófiai irányzat *(A szerk.)*

kötöttségében vergődő, szabadságát kereső individuum kálváriájának különböző stációi. Mitológiája alapvetően a modern individuum léthelyzetére épül, s ennek megfogalmazásában a képekhez, a képszerűséghez való viszony, az élet és a képvilág (mint kulturális hagyomány) konfliktusa az egyik legfontosabb motívum. Pontosan érzékelte Tarkovszkij „modernizmusát" Szolzsenyicin, amikor az orosz vallási tradíciók elárulásával vádolta az *Andrej Rubljov*ot.[27]

A „művelt befogadás" és a filmkultúra konfliktusa csak akkor oldható fel, ha megkeressük a film kulturális tradícióiban azokat a származási vonalakat, amelyek a filmkultúrát a hagyományos művészeti kultúra szerves folytatásaként mutatják meg. Ehhez azonban először magát a filmkultúrát kell szerves egészként látnunk, mert csak így érthetjük meg, hogy melyek a művészi tradíciónak és a külvilágnak azok a konfliktusai, amelyeket a filmi forma tud legjobban kifejezni. A filmtörténet ezért olyan „művelt befogadás" kell hogy legyen, amely a tradícióban nem egyszerűen a *múltat* keresi, hanem szerves folyamatosságként, egymásra épülésként felfogható kulturális folyamatokat. A filmtörténettel kapcsolatban hasonló a helyzet, mint azoknak a távoli koroknak és kultúráknak az esetében, ahol nincs vagy nem ismert a művészet alapját képező mitológia *nem művészeti* megfogalmazása. Mindkét esetben híján vagyunk annak a tradíciónak, amely külső támpont lehet a művek értelmezéséhez. Mivel a film számára részben nem adott tőle függetlenül létező mitológiai kánon, amely összehasonlítási alapként szolgálhatna a különféle formavilágok történeti tagolására, a filmtörténeti elemzés számára a történelmi kontextus és a mitológiai háttér híján csupán a formák egymásutánja értelmezhető úgy, mint olyan nagyobb gondolati egység, kép vagy alakzat, amely behatárolja az egyes művek kultúrtörténeti helyét. Nem a külső kontextusból kell levezetnünk a filmeket, hanem a filmeket egymással összehasonlítva kell eljutnunk azoknak a szellemi és kulturális folyamatoknak a rekonstruálásához, amelyek a filmtörténetben megnyilatkoznak, és benne nyilatkoznak meg legvilágosabban.

A filmtörténetről való gondolkodás mind ez idáig egyszeri, egymástól elszigetelt struktúrákban (illetve egymásra épülő fejlődési szakaszokban) fogta föl a filmtörténet korszakait. A filmtörténet olyan folyamat volt, amelyben újabb és újabb irányzatok jelentek meg, amelyek ha értékükben nem érvénytelenítették is az előzőeket, de saját értéküket csak a diszkontinuitásban, a radikális újításban alapozhatták meg. Ebben a szemléletben a hagyományok tudatos felhasználása csak epigonizmusnak tűnik. Innen nézve az egyes korszakok között csak a technika fejlődése teremt kapcsolatot, míg magának az adott formának az értelmezése kizárólag külső történelmi - politikai, szociológiai - kontextus alapján lehetséges. A filmi kifejezési forma ily módon együtt enyészik el a múló történelmi körülményekkel.

Egyetlen olyan kezdeményezés létezik a filmelméletben, amelyben megcsillan a filmtörténet szerves szemléletének lehetősége. Néhány tanulmányában André Bazin már az ötvenes években kísérletet tesz, hogy a filmtörténeti változásokat a forma belső fejlődésére vezesse vissza, és ily módon különítse el egymástól a nagyobb korszakokat.[28] Ezeket a korszakokat nem iskolákhoz, irányzatokhoz vagy nevekhez köti, hanem bizonyos alapvetően meghatározó kifejezési formák használatához, amelynek változása mélyebb átalakulást jelent, mint hogy egyszerűen le lehessen vezetni a hang technikai lehetőségéből, bár kétségkívül ez az újítás jelenti az egész változás alapját. Megfigyelése szerint a harmincas évek közepén jelenik meg egy olyan tendencia, amely a komponáláshoz elsősorban a képmélység adta lehetőségeket használja ki, és a korábbiaknál jobban hangsúlyozza az elbeszélés folyamatosságát. Ez a

[27] Vö. Alexandr Szolzsenyicin: *A Rubljov-film*. In: *Filmvilág* 1989/5.

[28] Vö. André Bazin: *A filmnyelv fejlődése* és A. Bazin: *A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után*. In: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 1995.

tendencia felváltja a húszas években domináns irányzatot, amely elsősorban a montázs és a képi expresszivitás hatásait használja fel. Bazin olyan változást ír le, amely nem azonosítható sem új technikai lehetőségek, sem új művészi téma vagy mondanivaló stb. megjelenésével, hanem egy választást jelent a filmi kifejezésmódban az első pillanattól benne rejlő két alapvető és egyenrangú út között. Nem azt állítja, hogy megjelenésével az egyik érvényteleníti a korábban domináns formát, hanem a kettőt megpróbálja egymás viszonyában értelmezni. Bazin meglátásait, ötleteit nem fejlesztette rendszeres elméletekké, így a filmtörténetről vallott nézeteinek elvi következményei is inkább utólagos találgatások tárgyai, mintsem egy összefüggő elméleti álláspont kiindulópontjai. Nem egyértelmű például, hogy a fenti megállapításból, amelyet Brian Henderson olyan kezdeménynek lát, amelyből a „film művészettörténete" volna kifejthető,[29] az következik-e, hogy a filmtörténet a realizmus megvalósulása felé haladó teleologikus folyamat, ahogy Henderson értelmezi, vagy pedig az, hogy egyenértékű alapvető kifejezési struktúrák állandó váltakozása, ami felé Hendersonnal vitatkozva Janet Staiger interpretációja hajlik.[30] Minden következtetés alátámasztására egyaránt találunk helyeket Bazin írásaiban. Sőt, egyazon cikken belül nevezi az expresszionizmust „eretnekségnek", és szögezi le nem sokkal később, hogy nem bízik a realizmus kiteljesedése felé haladó fejlődés „belső értékében és véglegességében".[31] Számunkra nem is az a fontos, hogy Bazin teleologikusan[#] fogta-e fel a filmtörténetet vagy sem, hanem az, hogy leírásában a különféle filmformák folytatható tradíciókként, a formák változása pedig a filmben benne rejlő kifejezésmódok szerves átalakulásaként jelenik meg.[32] A teleologikus vagy az evolucionista[##] felfogás egyébként sem zárja ki a filmtörténeti vizsgálódásból a formák belső átalakulásának szemléletét, mindössze ezt az átalakulást értelmezi egy (művészet) történetfilozófiai perspektívából. Bazin megközelítésének eredetisége tehát a formatörténeti szemléletben volt, és sem mentegetnünk, sem elítélnünk nem kell azért, hogy megpróbálta azt is előre látni, hogy ez a belső fejlődés merre tart.

„Bevezetés egy igazi filmtörténetbe"

Ha a filmtörténetet hagyományok váltakozásának és változásának folyamataként szemléljük, felmerül az a kérdés, hogy miben ragadható meg ez a hagyomány, mi az, ami filmről filmre áthagyományozódik. Másképp fogalmazva: pontosan minek a története a filmtörténet? Van-e meghatározott dimenziója a filmtörténeti hagyománynak? A bazini gondolatmenet azért érdekes számunkra, mert nem arra kérdez rá, hogy mi miatt állt be a harmincas évek végén a filmforma átalakulása, hanem arra, hogy *mi* alakult át. Az általa megfigyelt változások a képkomponálás síkszerűsége, illetve mélysége, a montázshatás, illetve a cselekmény folyamatossága, valamint a képkomponálás expresszivitása, illetve realizmusa dimenziójában mentek végbe. A kérdés az, ezek-e a filmformának azok az alapvető paraméterei, amelyeken

[29] Brian Henderson: *The Structure of Bazin's Thought*. In: Film Quarterly, 25 no4

[30] Vö. Janet Staiger: *Theorist, yes, but what off?* Bazin and History. In. Iris vol. 2. 1984. 99-109.

[31] A. Bazin: A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után. Id. mű. 446.

[#] teleologikus = egy előre megszabott célt tételező gondolkodásmód *(A szerk.)*

[32] Úgy vélem, hogy Bazin, aki e cikkeket a negyvenes-ötvenes években írta, nem tehette meg, hogy eltekintsen a film technikai adottságainak kétségkívüli gazdagodásától, vagyis bizonyos értelemben vett fejlődésétől. A technikai fejlődés kétségkívül a kifejezési lehetőségek bővülését hozza magával, vagy Bódy Gábor szavával, a „médium terjedelmét" növeli. Ennyiben Bazin evolucionista szemlélete indokolt. Itt nyilvánvalóan különbséget kell tenni a minden „kézműves" művészetet (a zenét is ideértve) érintő technikai fejlődés és a különböző kifejezési módok művészi egyenrangúsága között.

[##] evolucionista = a fokozatos fejlődés elvét valló gondolkodásmód *(A szerk.)*

egy korszakos átalakulás legjobban lemérhető. Nyilvánvalóan értelmetlen a filmtörténeti hagyományt néhány - kétségtelenül fontos - stílusvonásra leszűkíteni. Meg kell találnunk a filmformának azt a szemléletét, amelyben a hagyományozódás mint a forma átalakulásának folyamata értelmet kap.

George Kubler így ír az *Idő alakja* című művében: „Minden fontos műalkotást egyszerre tekinthetünk történelmi eseménynek és egy győztes megoldásnak valamilyen problémára. Nem fontos itt, hogy az esemény eredeti vagy konvencionális, véletlenszerű vagy kiszámított, ügyes vagy ügyetlen. Az a fontos, hogy minden megoldás rámutat egy probléma létére, amelyre más megoldások is vannak, és ezek a más megoldások nagy valószínűséggel a szóban forgó változat követésére jönnek létre. Ahogy halmozódnak a megoldások, a probléma módosul. (...) Azt a problémát, amelyet műalkotások bármely láncolata felfed, e láncolat *mentális*[###] *formájának* tekinthetjük..." (kiem.: KAB)[33] Ha az ábrázolás problémáira adott válaszokat keressük a formában, a formák története úgy áll előttünk, mint kérdések és válaszok, sikeresebb és sikertelenebb megoldások, ezek nyomán született újabb kérdések egymásba fonódó láncolata. Ez a láncolat az, amely sokkal szervesebb folyamatosságot teremt a filmtörténetben, mint akár a társadalom- és politikatörténeti, akár a technikatörténeti kérdésfeltevés, amire a filmek maguk válaszolnak, vagy nem. De ha valamire biztosan válaszol egy film, az azok az ábrázolási problémák, amelyeket korábbi vagy éppen kortárs filmek vetnek fel. Az, ami formatörténeti tradícióként elénk áll, valójában egy Kubler által „mentális alakzatnak" nevezett, egy-egy probléma megoldására létrejött variációsorozat. Amikor a filmtörténettel kapcsolatban ugyanúgy tradíciókról beszélünk, mint más régi művészetek esetében, akkor tradíción ezeknek a problémáknak az időbeni mozgását, életét értjük. A filmtörténet különböző hagyományai nem mások, mint a filmnyelvről, a filmi kifejezés sajátosságairól vallott, egymással sokszor szöges ellentétben álló felfogások, amelyek nem azonosíthatók sem stílusokkal, sem műfajokkal, sem különféle technikákkal. A film hagyománytörténete tehát nem stílustörténet, nem műfajtörténet, de nem is technika-, társadalom- vagy kultúrtörténet, hanem a „filmben való gondolkodás" története, amely azt elemzi, hogy a filmtörténet egy-egy korszakában milyen kérdések jelentették a „filmi sajátosság" legfontosabb problémáját, milyen tartalmi és formai kérdések megoldásai jelentették egyfajta filmnyelvi ideál megvalósítását. A film hagyománytörténete nem stílusok, iskolák, divatok egyszerű egymásutánjának, vagy a technika vagy „a filmnyelv" valamilyen tökéletesség felé haladó fejlődésének látja a filmtörténetet, hanem úgy fogja fel, mint a filmformában benne rejlő kérdések fokozatos kibomlását és folyamatos variálódását.

Vajon meg tudjuk-e mondani, hogy ha nem stílusra, nem technikákra, akkor mire vonatkoznak a filmnyelv alapkérdései, mi a „filmben való gondolkodás" dimenziója, amelyben ez az autonóm történet és saját idő formálódik? A filmnyelv problémái, úgy véljük, a filmforma kétdimenziósságából vezethetők le. Minden film legkisebb formai közös többszörösét így határozhatjuk meg: a film egyrészt látvány, másrészt időbeli szekvencia. Ez egy olyan elvont meghatározás, amely csupán megjelöli az alapviszonyt, ami minden film legfontosabb formai kiindulópontja: egy látványvilágnak és egy időbeli szerkezetnek a kompozíciós viszonya. Ez az elvontság azt jelenti, hogy minden ennél konkrétabb meghatározás már *egyfajta* filmformát, gondolkodást, hagyományt ír le, amely esetleg több stílust, műfajt metsz át. Ilyen stílusokat átívelő és összekapcsoló hagyománynak érzékeljük az

[###] mentális = értelmi *(A szerk.)*

[33] G. Kubler: *The Shape of Time*. New Haven, 1961, 33. [Magyarul lásd: George Kubler: *Az idő formája*. Gondolat, Budapest, 1992, 57. *(A szerk.)*]

általunk „expresszívnek” nevezett filmes gondolkodást.[34] Ez, bár stílusában erősen különböznek, a filmi kifejezést illető felfogásában mégis rokonít egymással olyan iskolákat, mint például a német expresszionizmus és a francia új hullám. Mennyire magától értetődő ugyanez a korszakok feletti kapcsolat egy olyan markáns tradíció esetében, mint amilyen a filmi naturalizmus. Senki nem kérdőjelezi meg ennek a hagyománynak a folytonosságát a „nápolyi iskolától” a neorealizmuson, a cinéma véritén, a német új hullámon át a budapesti iskoláig. Pedig egyazon vonulaton belül is többféle kapcsolódás lehetséges. Például Wim Wenders korai filmjei sokkal közelebb állnak Antonioni hatvanas évekbeli műveihez, mint saját kortárs német filmművészetéhez. Megannyi stílus, iskola, műfaj, mégis ugyanaz a gondolkodásmód, a képi komponálás és a történetvezetés viszonyának hasonló szerkezete. Ugyanígy egyes filmek között is találhatunk olyan rokonságot, amelyet a felszíni stílus és a kulturális különbségek elfednek. Bármilyen erősen különbözzenek is egymástól, például Alain Resnais *Tavaly Marienbadban*ja és Andrej Tarkovszkij *Tükör*je ugyanabban a tudatfolyamat rekonstruáló filmi gondolkodásmódban és hagyományban fogant, amely elsősorban a hatvanas-hetvenes években volt jellemző az európai filmművészetre. És, hogy látszólag extrém példákat is említsünk, a *Csillagok háborúja* nem köszönhet kevesebbet Méliès fantasztikus mesefilmjeinek, mint a computertechnikának, s nem sokat tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy az utóbbi évek néhány magyar filmjében tapasztalható játékosság - Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom,* Monory M. András: *Meteo* - épp eme tradíció az amerikai szuperfikcionalizmusban történt újraéledésének köszönheti létét.

Ez a filmtörténet nemcsak stílusokat, műfajokat, iskolákat metsz keresztül, de magukat a filmeket is, hiszen egyetlen filmben több hagyomány is keresztezheti egymást. Az „igazi filmtörténetet”, ahogy Godard nevezete,[35] ezért nem dokumentumok, nyilatkozatok, gyártási statisztikák vagy szerzői életrajzok, hanem mélyreható formai elemzések alapján lehet csak megírni.

[34] A témáról részletesen lásd: Kovács András Bálint: *Expresszív stilizáció az európai filmművészetben*. Kandidátusi értekezés, 1989.

[35] J.-L. Godard: *Introduction á une véritable histoire du cinéma*. Albatros, 1980.

Lotte H. Eisner: A démoni filmvászon (részletek)[*]

Az expresszionizmusra való fogékonyság

Fura emberek különben a németek! - Fölöslegesen megnehezítik az életüket azzal, hogy mindenütt mély gondolatokat és eszméket keresnek, és mindenhová beerőszakolják őket. Ej, no, legyen már végre bátorságotok átadni magatokat a benyomásoknak, a gyönyörködésnek..., csak ne képzeljétek örökké azt, hogy haszontalan minden, ami nem absztrakt gondolat és eszme... Egészében véve nem illett a természetemhez, hogy mint költő valami absztrakt dolog megtestesítésére törekedjem. Benyomásokat fogadtam be a bensőmbe, mégpedig érzéki, eleven, édes, tarka, százrétű benyomásokat...

Goethe (J. P. Eckermann: *Beszélgetések Goethével,* 1827)

Azok az első világháború utáni nehéz esztendők különleges korszakot jelentenek Németországban. Sok német mentalitása csak keservesen heveri ki azt a sokkot, hogy romba dőltek impresszionista álmaik. A legradikálisabb németek pedig forradalmi mozgalom révén próbálják újra megvetni a lábukat, a forradalmat azonban csírájában elfojtják. Lázas nyugtalanság támad, és a paroxizmusig[+] fokozódik, mikor az infláció minden értékfogalmat megrendít; a németek veleszületett meghasonlottságát ez végképp elmélyíti.

A miszticizmus és a mágia olyan sötét, homályos erők, amelyeknek a német lélek szívesen adta át magát. A tépelődésre való örök csábítás visz az expresszionizmus apokaliptikus doktrínájához. Hozzájárult a nyomor, a bizonytalan holnaptól való folytonos aggódás, hogy a német művészek most testestől-lelkestől ennek a stílusnak a rabjaivá válnak. Az expresszionizmus ugyanis, amely már 1910 óta nagyjából arra törekedett, hogy félresöpörjön minden addig érvényes művészeti elvet, kategorikus követelései hevességének köszönhetően az intellektuális lázadásnak legalább a lehetőségét nyújtotta számukra.

Hogy az expresszionizmus jelenségét a maga komplexitásában, összekuszáltságában, csillogó sokértelműségében elemezhessük, bármilyen paradox módon hangozzék is, inkább az irodalmi kiáltványokat kell alapul vennünk, mint e korszak szobrászati vagy grafikai kifejezésformáit. A költők és gondolkodók népe számára ugyanis minden művészeti megnyilatkozás igen hamar mereven körülhatárolt dogmává válik; a rendszeresen felépített világnézet elsősorban mindig a műformák dialektikus értelmezéséhez igazodik.

Első ránézésre az expresszionizmus a maga távirati stílusával, felkiáltásaival, amelynek a Sturm-und-Drang-korszakra emlékeztetnek, robbanékony rövid mondataival, amelyekben felborul a szintaxis[++] szent régi rendje, azt a látszatot kelti, mintha leegyszerűsítette volna a németek körülményes kifejezésmódját, kiirtotta volna a közbeékelt mellékmondatok sűrű bozótját. Ez a világosság azonban csak látszólagos, csalóka, csupa csapda. A szavak metafizikai[+++] jelentése felfúvódik; önkényesen egymáshoz láncolt, merész szóképzések, minden logika híján való, misztikus allegóriák ejtik zavarba az olvasót. A szimbólumokkal és

[*] A szerző 1955-ben megjelent kötetének első két fejezetét idézzük (Magyar Filmintézet - Filmvilág - Szellemkép, Budapest, 1994, 15-36.) A szerzői jegyzeteket és az eredeti címeket elhagytuk.

[+] paroxizmus = önkívület, őrjöngés *(A szerk.)*

[++] szintaxis = mondattan *(A szerk.)*

[+++] metafizika = a tapasztalaton, az érzékekkel fel nem foghatón túli kérdések tartománya *(A szerk.)*

metaforákkal terhelt nyelv szándékosan sötét marad, hogy csak beavatottak ragadhassák meg mélyebb értelmét.

Az expresszionizmus, jelenti ki Kasimir Edschmid, „az impresszionizmus atomizáló feldarabolása" ellen fordul, a természet csillogó árnyalatainak puszta tükrözése ellen; támadja továbbá a kispolgári naturalizmus matricáit és azt a mániáját, hogy a természetet és a mindennapi életet a lehető leggondosabban fényképezze le. Abszurd dolog a világot úgy visszatükrözni, ahogy van, a maga „hamis realitásában". Az expresszionista művész nem lát, hanem néz. „Nem létezik többé a tények, gyárak, házak, betegségek, kurvák, a kiáltozás és az éhség láncolata. Ezentúl csak a víziójuk létezik! A tényeknek csak annyiban van jelentőségük, hogy rajtuk átnyúlva ragadja meg a művész keze azt, ami mögöttük rejlik." Az expresszionista művész, a valóban alkotó és nem csak reprodukáló szellem, a maga eszméje szerint formálja át a világképet, a valóságot mi magunk teremtjük. Pillanatnyi effektusok helyett a tények és tárgyak örök jelentését kell keresni.

Az expresszionisták követelése szerint meg kell szabadulnia az embernek a természetadta formáktól, és egy tárgy „legexpresszívebb expresszióját" kell feltárni. Balázs Béla az expresszionizmusnak ezt a kissé homályos követelményét így értelmezi *A látható ember* című könyvében: egy tárgyat úgy lehet stilizálni, ha kiemeljük „látens fiziognómiáját"[#] és különösképpen hangsúlyozzuk. Ilyen módon lehet látható auráját érvényre juttatni.

Edschmid meghirdeti, hogy az ember adja át magát a teremtésnek, amelynek ő nem egy darabja, hanem az úgy ring benne, ahogyan ő visszatükrözi. Léte, élményvilága részesül ég és föld nagy létezéséből; szíve, testvérien összeforrva minden történéssel, ugyanolyan ritmusra dobog, mint a világ. Életét nem kicsinyes logika, nem valami megszégyenítő erkölcs és okság következményei szabályozzák, hanem egyesegyedül érzéseinek roppant fokmérője; a kozmoszhoz kötődik; nem töpreng magáról, hanem átéli magát.

Az érzéseknek ebben a nagy zűrzavarában így a pszichológiát, a naturalizmus engedelmes szolgálólányát hasonlóképp elvetik mindenestül, mint a természet „hamis realitását". A konformista társadalmi rend minden nézetét és törvényét elátkozzák, és velük mindazokat a tragédiákat is, amelyek a „nevetséges társadalmi becsvágyon" alapulnak.

Ha közelebbről megnézzük, felemásságokat, ellentmondásokat fedezünk fel: egyfelől a végletekig fokozott szubjektivizmust találjuk, másfelől Edschmid mégis kijelenti, hogy az ember nem „morálhoz, családhoz, társadalmi osztályhoz kötött individuum" többé. A totális és abszolút, a maga világát formáló én igenlése tehát egy olyan dogma mellé kerül, amely az individuumot teljesen tagadja és felfüggeszti.

Míg a pszichológiát elvetik, beiktatják az intellektus uralmát: Edschmid meghirdeti „a szellem diktatúráját", amelynek az a feladata, hogy az anyagnak formát adjon. Az expresszionisták dicsőítik a „konstruktív akarat attitűdjét", az összemberi magatartás revízióját követelik. Ha átlapozzuk a német expresszionista irodalom megnyilatkozásait, lépten-nyomon ugyanazokba a sztereotip kifejezésekbe ütközünk, mint „belső feszültség", „feszítő erő", „a teremtő koncentráció roppant felgyülemlése" vagy „az intenzitások és energiák metafizikai játéka". Mindenekelőtt azonban olyan megjelöléseket találunk, mint „dinamikus" és azt a más népek számára oly lefordíthatatlan és érthetetlen szót, mint „Ballung" (sűrűsödés, tömörödés, torlódás, góc), valamint oly kedvelt képzett alakját, a melléknévként használt „geballt" szót.

[#] látens fiziognómia = rejtett külső megjelenés *(A szerk.)*

Szólnunk kell még itt az expresszionizmus dogmatikusai által oly gyakran használt „absztrakció” fogalmáról. Az *Absztrakció és beleérzés* címmel 1907-ben közreadott doktori értekezésében Wilhelm Worringer művészettörténész, aki majdnem olyan misztikus-homályosan ír, mint Oswald Spengler, az expresszionizmus sok megfogalmazását előlegezi; ez a bizonyítéka, hogy a német világnézethez milyen közel állnak mindezek az esztétikai axiómák.

Worringer okfejtése szerint az absztrakció abból a nagy nyugtalanságból és kínból ered, amelyet a külvilág dolgaival szemben érez az ember, miközben azon fáradozik, hogy megfejtse egymáshoz való viszonyukat és megmagyarázhatatlan kölcsönhatásaikat. A primitív embert a határtalan tér láttán támadó félelme arra a következtetésre kényszeríti, hogy a „külvilág egyes tárgyait eloldozza a többi dologgal való kapcsolataitól és függőségeitől, kiragadja a történés sodrából, és abszolúttá tegye.”

Az északi ember, jelenti ki Worringer a továbbiakban, „fátylat érez maga és a természet között”; ezért törekszik absztrakt művészetre. A diszharmonikus népek kifejezési igényének arra a titokzatos pátoszra van szüksége, amely a szervetlenség megelevenítéséhez tapad. A földközi-tengeri ember a maga tökéletes harmóniájában sosem érezheti át „az expresszív absztrakció extázisát”.

Itt már azzal a paradox, hibrid megfogalmazással van dolgunk, amely igyekszik összekapcsolni az absztrakciót az intenzív expresszióval, itt találjuk meg a kulcsot az expresszionista világnézethez és kaotikus miszticizmusához.

Az expresszionisták számára mindennek változatosnak kell maradnia, teli vibráló feszültséggel, szüntelen forrongásban kell lennie a tárgyaknak és embereknek - az örökké űző-szorongató „Werden”-ről (levés, alakulás) van itt szó, amit a német minduntalan előnyben részesít a statikus, harmonikus „Sein”-nel (lét) szemben.

Ez a paroxizmus, amely az expresszionisták számára dinamizmusnak tűnik, rajta hagyta a nyomát e kor összes drámáján, és ezért „Ó, ember” jelzővel is illették ezt a korszakot. Amit egy kortárs kritikus Reinhard Sorge *Koldusok* című művéről ír, az expresszionizmus minden alkotására áll: olyan átéresztő lett a világ, mintha víziók és fantomok áramlanának belőle minden pillanatban; szakadatlanul változnak át a külső tények belső élményekké, lelki folyamatok pedig szüntelenül vetítődnek ki külső tárgyakra.

A klasszikus német filmekben időnként viszontlátjuk ezt az atmoszférát, gyakran találkozunk itt is olyan álomformák vizuális áttételeződésével, amelyek összemosódó sietséggel húznak el szorongó tekintetek előtt, itt is felbukkannak víziók, amelyek árnyakká válnak.

Az expresszionista filmművészet születése

Dr. Caligari (1919) - Genuine (1920)

A Caligari*nak a ritmus kölcsönöz nyomatékosságot. Eleinte rendkívül lassú ez a ritmus, sőt, valósággal szándékosan körülményes; megkísérli a film, hogy kínpadra vonja várakozásainkat. Aztán, amikor a vásár elmosódott forgataga mozgásba lendül, felgyorsul a tempó, koncentrálódik, sodor, magával ragad a cselekmény, s a „Vége” felirat úgy lep meg bennünket, mint egy váratlan pofon.*

Louis Delluc a *Cinemá*ban, Párizs, 1922

A legvadabb kontrasztokhoz való vonzódás, amely az expresszionista irodalomban a szaggatott fordulatok és az önkényes nyelvtani átrendezések formájában nyilvánult meg, valamint a németekkel veleszületett sóvárgás a félhomály és a titokzatos árnyak után, szükségképp az új filmművészetben találta meg eszményi kifejeződését. A nyugtalanságot és ingatagságot felidéző látomások itt félig valami álomszerűségből keletkeznek, félig a kézzelfogható valóságból. A pszichoanalízisnek az a szenvedélye, hogy széttagolja az érzéseket, a mindennemű pszichológiától idegenkedő expresszionista világnézet egzaltációja, ez a két véglet találkozik e minden korszakok legkaotikusabbjában a romantika szellemvilágának teljesen sosem feledett misztikumával. Így történhet meg, hogy olyan filmrendezők, akik később, amikor az expresszionista stílustörekvés már a múlté, teljesen másodosztályúnak bizonyulnak - ilyen például Robert Wiene esete -, roppant határozott karakterű filmeket alkotnak.

A *Caligari*ban közreműködő filmalkotók különbözőképpen értelmezték a film keletkezésével összefüggő eseményeket. A film két írója, Carl Mayer és Hans Janowitz - mint Kracauer a *Caligaritól Hitlerig* című könyvében elmondta - Caligari doktor meghasonlott alakjában, aki egyszerre vásári mutatványos és egy tébolyda igazgatója, egyfajta aszociális tekintély abszurditását akarták megbélyegezni. Akaratuk ellenére kerettörténetet illesztettek a filmhez, és ezáltal a voltaképpeni cselekmény menete egy őrült hallucinációjává fokozódott le.

Erich Pommer, az értelmes, rátermett gyártásvezető meséli, hogy a szerzők Alfred Kubint akarták díszlettervezőnek megnyerni. Kubin bizonyára Goya-zsánerű filmképeket készített volna, és a német expresszionista film valószínűleg elkerülhette volna az absztrakt alakítás veszedelmes szakadékait, és más úton jutott volna el ugyanahhoz a hallucinatív szuggesztivitáshoz, amely ma benne rejlik. Kubin, akárcsak Janowitz, Prágából származott, a rejtelmes gólemvárosból, amelynek gettóbeli szűk sikátoraiban annak idején még ott kísértett a középkor. És mint Janowitz, ismerte az iszonyt, amelyet egy ijesztő köztes világ kelt az emberben. Egy önéletrajzi vázlatában, amely 1921-ben az *Ararat*ban jelent meg, beszámol róla Kubin, miként bolyong céltalanul a sötét utcákon, és keríti hatalmába egy homályos erő, amely különös állatokat, házakat, tájakat, groteszk és szörnyű helyzeteket varázsol szelleme elé. Mint valaha a romantikusok, leírhatatlanul jól és emelkedetten érzi magát ebben az elvarázsolt világban. Belép egy kis teaszalonba; mindjárt belépéskor úgy látja, mintha viaszbábuk lennének a pincérnők és valami rejtélyes gépezet mozgatná őket. Az a benyomása, hogy a néhány vendéget, akik irreális árnyaknak tűnnek, ördögi praktikák közben lepte meg. De mindenekelőtt a teaszalon hátterét véli gyanúsnak, a játékorgonát és a polgári tálalót: úgy hat rá az egész, mint valami szemfényvesztő utánzat, amelynek az a feladata, hogy elrejtse az igazi titkot - feltehetőleg egy homályosan megvilágított, véres barlangot. Mindezek a képzetek úgy váltakoznak és alakulnak egyfolytában, mint Novalis, Schlegel vagy Jean Paul egymásba olvadó víziói; rajzirónnal próbálja rögzíteni őket.

E sorokat olvasva sajnálkozunk, amiért Kubinnak, az életátjárta lidérces álmok démoni teremtőjének nem adatott meg, hogy kigondolhassa a *Caligari* díszleteit. Mindamellett a hatásos expresszionista díszletek jobban meghatározták e film stílusát, amelyre már Carl Mayer művészete a rendkívüliség bélyegét ütötte rá, mint akár Robert Wiene rendezése!

A gyakorlatias, földön járó Pommer elmondja, hogy miközben Mayer és Janowitz művészetéről beszéltek neki, ő egészen más nézőpontból látta a film kéziratát. „Ők ketten - írja - kísérletezni akartak, én viszont felismertem, hogy viszonylag olcsó filmet kell készíteni.”

Hogy a díszleteket vásznon készítették el, s nem építőanyagokból állították össze, a költségek jelentős csökkenését eredményezte, és tekintettel a korabeli anyag- és pénzszűkére lényegesen megkönnyítette előállításukat. Másfelől az akkori Németországban, ahol még érezni lehetett a csírájában elfojtott forradalom utórezgéseit, és a gazdasági helyzet ugyanolyan bizonytalannak tűnt, mint az emberek többségének lelkiállapota, a légkör igencsak kedvezett a stiláris kísérleteknek és merész újításoknak. A *Caligari* rendezője, Robert Wiene később Londonban kisajátította magának a film expresszionista megformálásáért a kizárólagos apaságot. Csakhogy a film építészei, Hermann Warm és Walter Röhrig, akiket Pommer Alfred Kubin helyett szerződtetett, újra meg újra kijelentették, hogy Walter Reimann-nal a *Caligari* jelmezeinek és néhány díszletvázlatának alkotójával egyetértésben progresszív ötleteiket rá kellett kényszeríteniük a vonakodó Wienére.

Warm ma azt állítja, hogy „miközben olvasta a sajátságos forgatókönyvet, amelynek bizarr stílusa és önkényes formaalkotása föllelkesítette, ráébredt, hogy a dekoratív kiállításnak a realitástól elfordulva mindenestül a fantasztikus, a tisztán festői hatásra kell törekednie". „Késő éjszakáig - meséli - vitatkoztunk mi hárman, festők, az előttünk fekvő forgatókönyvön. Reimann-nak, akinek képei ebben az időben expresszionista befolyás alatt álltak, sikerült érvényesítenie azt az álláspontját, hogy ezt az anyagot expresszionista módon kell megformálni. Még aznap éjjel készítettünk néhány vázlatot."

Nem az anekdota kedvéért számolunk be itt ezekről az eseményekről; ezek jelzik a legvilágosabban a korabeli német filmgyártás alapelvét, azt, hogy milyen szerepet játszottak a forgatókönyvírók és a technikai munkatársak egy film előállítása során. Szintén ebből következik, hogy a német film - az abszolút film kivételével - nem ismer valódi „avantgarde"-ot, mint például Franciaország. Németországban a filmipar csakhamar minden művészi tényezőt a hatalmába kerített, mivel a *Caligari* külföldi sikerének köszönhetően megértették az érintettek, hogy végső soron pénzt hozhatnak a filmek. Mindenesetre szem előtt kell tartanunk, hogy olyan nagy konszern, mint amilyen az UFA lett később, soha nem vállalkozott volna olyan kísérletre, mint a *Caligari*-film. A Declának azonban, amely egy kicsiny, szerény, független társaság volt, nem volt semmi veszteni valója, viszont mindent megnyerhetett azoknak az értelmiségieknek a körében, akik már 1913-ban a szerzői filmet, tehát az irodalmilag értékes filmet követelték.

*

Utalnunk kell itt a német filmek díszlettervezőinek kimagasló szerepére. Már a *Caligari* után komponálták bele terveikbe a német díszlettervezők a szereplőket, éspedig az összképet szem előtt tartva. Minden terv megfelel már a kameraállásoknak. Olyan nem túlságosan jelentős rendező, mint Robert Wiene, igazodhatott tehát díszlettervezőinek útmutatásához.

Más a helyzet olyan szuverén és jelentékeny rendezőnél, mint Fritz Lang. Otto Hunténak és Erich Kettelhutnak a *Nibelungok*hoz készített tervei is azt mutatják, mennyire beilleszkedett minden egyes szereplő az architektúrába. Itt azonban Lang a forgatás kezdete előtt három-négy héten át reggeltől késő estig tartó rendezői értekezleteken beszélt meg mindent alaposan és rögzített pontosan technikai stábjával (az első kameramantól a díszlettervezőkön át az utolsó világosítóig). Murnau úgy irányította nagy díszlettervezőjét, Robert Herlth-t, hogy az ablakokból induljon ki, vagyis rajzolja föl egy jelenet menetét, és ebből alakult ki számára a tér.

Minden korabeli filmtervben pontosan megjelölték már az összes fény- és árnyhatást. Az operatőr kezdettől fogva tudta, hogy mihez tartsa magát. Jellemző, hogy Edward Carrick angol díszlettervező meglepve jegyzi föl vázlatkönyvébe: Günther Krampf német operatőr,

mikor egy angol műteremben dolgozott, „előzőleg elkérte a vázlatokat, hogy tanulmányozza őket - ami az itteni viszonyok között nem szokásos eljárás”.

Ez azonban egyáltalán nem fosztja meg jelentőségüktől a nagy német operatőröket, mint Karl Feund, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Krampf, Guido Seeber és később Schüfftan stb. A jelentős rendezők, nagy filmépítészek, operatőrök és kiváló forgatókönyvírók gyümölcsöző együttműködése eredményezte a német filmművészet kiemelkedő alkotásait. A rendezői értekezleteken bárki szóhoz juthatott, javaslatot tehetett. Végtelenül sokféle dolgot kipróbáltak, ebből sok mindent elvetettek. Volt rá idő, hogy a díszlet álljon, hogy pótolhassanak beállításokat, próbafelvételek készülhessenek a díszletekről, átépíthessék őket.

Ez az eleven egység volt a klasszikus német filmművészet titka.

*

Gyakran leírták a *Caligari* díszletéről, hogy túlságosan lapos; mindamellett jellemzi bizonyos mélységi hatás, amellyel az egymásba ferdén betorkolló, egymást hegyes szögben keresztező utcák szándékosan torzító, hamis perspektívája ruházza fel. Néha erősíti még ezt a mélységi hatást a rézsútos vonalakhoz illeszkedő háttérvászon, amelyen hullámos vonalak az utcák meghosszabbítását ábrázolják. Ezt a csaknem a véletlenre bízott plasztikát még jobban nyomatékosítják a roskatagul előre dőlő kockaházak.

„A háttér - mondja szójátékkal egy angol nyelvű szerző - a *Caligari*ban mintegy az előtérbe nyomul.” A szándékosan körvonalazatlanul hagyott térben ferde utak vezetnek a háttérbe, egyenesen vagy szembeszökő kanyarrá görbülve; ilyen az az ösvény, amelyen Cesare, az alvajáró görcsösen a falhoz lapulva végiglopózik. Késpengéhez hasonlóan, rézsútosan vág át a téren a keskeny tető, amelyen végigvonszolja zsákmányát, rézsútosan emelkednek a magaslati utak, amelyeken üldözői elől próbál menekülni.

De ezeknek a kanyaroknak és ferde vonalaknak mélyebb jelentésük van: a formákba való beleérzés során, magyarázza Rudolf Kurtz *Expresszionizmus és film* című 1926-ban megjelent könyvében, megfelelő törekvések ébrednek a lélekben. A ferde vonal másképp vezeti az érzést, mint az egyenes; a meghökkentő kanyarulatok, a sietősség, a szaggatottság, a hirtelen fel- és leszálló vonalvezetés más lelki válaszokat hív elő, mint az átmenetekkel gazdagon tagolt architektúra.

Kurtz felismerte a lényeget: a ferdeségeknek itt a nézőben feltámadó nyugtalanságot, iszonyatot kell erősíteniük; a beállítások variálása teljesen másodlagos dolog marad. A *Caligari*ban roppant szerencsésen fejeződik ki egy öreg kisváros „látens fiziognómiája”, kanyargós sötét utcáié, ahová az előre dőlő, ódonságukban málladozó homlokzatok nem engedik be a napfényt. Az ék alakú ajtók, árnyékba temetkező bejáratok, megvetemedett keretű, ferde ablakok mintha szétrágnák a falakat. Kabbalisztikus jelek gyanánt rajzolódnak a földre a kövezet hevenyészett sejtéseként kriksz-krakszok, háromszögek, fekete körök, sötét romboidok, a házak peremén vetett árnyékok festett ábrázolásai, fehér csillag- és virágminták elgörbült utcai lámpások szintén csak fölfestett fényreflexeit érzékeltetik. Lidérces álomként sűrűsödnek össze mindenféle eljövendő eseményektől való rettegések és iszonyodások.

Az előre dőlő házak, egy utcasarki kút elnagyoltan fölvázolt formája belső élettől lüktetnek. „Felébredt minden szerszám és minden segédeszköz ősvilági jellege” - írja Kurtz. (Arra a „titokzatos pátoszra” ismerhetünk itt rá, amely, mint Worringer magyarázza, a szervetlenség megelevenítéséhez tapad.)

Ezt a benyomást nemcsak az a különös képesség kelti fel, amely a németek sajátja a tárgyak megelevenítése dolgában. A német nyelv szabályos mondattanában végtére is a tárgyaknak

teljesen önálló életük van: ugyanolyan melléknevekkel látják el őket, mint az élőlényeket, és ezáltal ugyanolyan tulajdonságokkal is ruházzák fel őket. Már jóval az expresszionista stílus korszaka előtt igen fejlett volt ez az antropomorfizmus, Friedrich Theodor Vischer már a „tárgy álnokságáról" beszél az 1879-ben megjelent *Ez is az* című könyvében. Azok a gallérgombok például, amelyek alattomosan kisiklanak az ujjaink közül, szándékosan a komód alá gurulnak, késleltetik távozásunkat és így elgáncsolják karrierünket, rokonságban vannak még E. T. A. Hoffmann kárörvendő, rosszindulatú tárgyainak megbabonázott világával is, ahol Anselm diák útjába kabátszárnyak és kopogtatók állnak.

Az expresszionizmus frazeológiájában, kusza mondatfűzésében túlzásba viszik a tárgy megszemélyesítését: a metafora túlteng, egybeolvaszt tárgyakat és személyeket. A költő szomjasan tátongó szántóföldé lesz, és az ablakok mohó torkai vagy a rabló árnyak tőrhegyei remegő faltömegekbe fúródnak; a könyörtelen ajtók kegyetlen élei szétmarcangolják a házak nyögő oldalait, amelyek kétségbeesésben tengődnek.

Innen ered, hogy a német írók számára az utca gyakran ördögi módon viselkedik: Gustav Meyrink *Gólem*jében a kísérteties prágai gettó utcái, amelyek gazként burjánzanak és sorsuk a véletlenre van bízva, galád, ellenséges élettel telnek meg, mikor az őszi estéken leszáll a köd és alig észlelhető arcjátékukat elfátyolozza. Értik a módját, hogy nappal lemondjanak életükről és érzéseikről, ilyenkor kölcsönadják őket a lakóiknak, azoknak a rejtélyes teremtményeknek, akiket valami mágnesesség mintha csak gyöngén hajtana. Éjszaka azonban uzsorakamatostul besöprik életüket ezektől az irreális teremtményektől: az ajtók ásító, ordító torokká válnak, a házak ábrázata álnok és gonosz kifejezést ölt, s ragadozóként áll lesben.

A dolgok dinamikus ereje megformálódásért kiált - írja Kurtz. - Íme, ez a magyarázata annak a kísértetiességnek, amely a *Caligari* elvarázsolt díszletéből felénk árad.

Vajon a tárgyak deformálódását, amely olyan lényeges tényezője az expresszionista művészetnek, kizárólag fényviszonyok, atmoszferikus kipárolgások idézik elő, vagy pedig a távolságok megfoghatatlanságai?

Nem szabad alábecsülnünk az expresszionista vízióhoz társuló absztrakció hatalmát. Teremtő módon eljáró, válogató torzítás segítségével - valahogy így magyarázza Georg Marzynski 1921-ben megjelent *Az expresszionizmus módszeré*ben - bánik az expresszionista művész azzal a lehetőségével, hogy lelki komplexusokat minél behatóbban formáljon meg. Azáltal, hogy ezeket az előtérbe állított komplexusokat optikai jelenségekkel kapcsolja össze, vissza tudja adni egy tárgy belső életét, „lelkének" kifejezését. Az expresszionisták pusztán elképzelt képpel dolgoznak, és így teljesen magától jutnak el azokhoz a ferde, statikailag lehetetlen falakhoz. „Ugyanis éppen az elképzelt képek jellemzője, hogy a dolgokat úgy adják vissza, mintha felülről ferdén látszódnának; ilyen nézési iránynál ugyanis a zavaró átmetszések nagy része elesik, amelyek különben, elölnézetből, hátrányosan befolyásolnák a kép áttekinthetőségét és tárgyias világosságát."

Már a romantikusok észrevettek bizonyos formaváltozásokat. Így például William Lowell, Ludwig Tieck egyik hőse leírja egyszer egy bizonyos áradó, elmosódott körvonalú képzeletvilág sajátos aspektusát: úgy rémlik neki, mintha az utcák utánzott házak sorából állanának, s bennük őrült alakok embereket lennének hivatva megjeleníteni, a holdfény pedig szinte csak véletlenül esik valamely nevetséges, torz lényre. És az utcák, amelyekről Kubin vagy Meyrink beszélnek, mintha ezeknek az elmosódott házsoroknak csupán visszfényei lennének.

Az abszolút torzítást, a szintetikus absztrakció tetőpontját a börtönnél éri el a *Caligari* díszlete, ahol a fekete peremek és vonalak, melyek élesek, mint a halszálkák, fölfelé nyúlva

összeszorulnak és a rabot egy óriási madár karmaiként fogják körül. A szorongató érzést még erősíti az irányvonalak nyílszerű meghosszabbítása a földön: hegyük fenyegetően irányul a középen kuporgó, megbilincselt rab felé. Ebben a pokolszorosban egy elérhetetlen ablak ferde rombusza valósággal gúnyolódásnak hat. A *Caligari* filmképei a börtön abszolút eszméjét a maga „legexpresszívebb expressziójában" valósították meg.

Hermann Warm kijelentette annak idején: „A filmkép legyen grafika." Mindazonáltal a német filmművészet híres clair-obscurje nemcsak erre a kijelentésre vezethető vissza. A *Homunculus*-filmek (1916) éppen elég világosan tanúskodnak róla, hogy már Otto Rippert megértette, milyen hatásokat kínál a világos és sötét éles kontrasztja.

*

A díszlet mintegy diktálja a szereplők játékának stilizációját. Ámde csupán Werner Krauss, az ördögi dr. Caligari, és a titokzatos alvajáróként szerepében Conrad Veidt értik a módját, hogy fiziognómiájuk koncentrációjával, testi kifejezésmódjuk visszafogottságával alkalmazkodjanak a díszlet absztrakciójához és torzításához. Egyszerűsítik arcjátékukat, gesztusaikat szinte lineáris, matematikai módon absztrakt mozdulatokká sűrítik, amelyek síkszerűek maradnak, és némely, mint Kurtz mondja, „kényes kanyarulat" ellenére olyan nyersnek tűnnek, mint a díszlet tört szögletei.

„Krauss és Veidt - írja a továbbiakban igen jelentőségteljesen Kurtz, aki még ebből a korszakból származik - nagy erővel egy metafizikus koncepció felé törekszenek játékukkal. Az előteret olyan intenzív mozgásba hozták, hogy a többi alak rendszerint színtelen atmoszférába tolható félre." Hogy elérjék léptük expresszionizmus megkövetelte „dinamikus szintézisét", Krauss és Veidt testtartásából és arckifejezéséből kiiktatott tehát minden átmenetet és közvetítő árnyalatot.

Dr. Caligari és Cesare szerepe különben már eleve megfelel egyfajta expresszionista képzeletvilágnak: az alvajáró, aki ki van szakítva hétköznapi környezetéből, meg van fosztva mindennemű individualitástól, minden személyes kezdeményezéstől, minden indíték, minden logika nélkül öl, és ezért pszichológiai szempontból értelmezhetetlen, absztrakt teremtmény. Míg mestere, a titokzatos doktor, tökéletes gátlástalansággal cselekszik, azzal az erőszakos érzéketlenséggel, a konvencionális erkölcsnek azzal a megvetésével, amit az expresszionisták csúcsteljesítménynek kiáltanak ki.

A *Caligari* voltaképp nem teremtett iskolát. A német filmalkotók mégis jóideig a hatása alatt állanak.

Maga Wiene már a következő évben megpróbálja a *Genuine*-nal folytatni a *Caligari* stilizálását. Megint Carl Mayert választotta forgatókönyvíróul, aki első szcenáriójával már bizonyította nagy tehetségét, és azt, hogy tökéletesen érti, mi a filmművészet. Ez a sajátos alkotó, aki egyetlen regényt vagy novellát sem hagyott hátra, s csak a film számára írt, rendkívüli, tisztán vizuális beállítottságú formálóerőnek volt a birtokában; a cselekményt képek, sőt beállítások sorozataként fogta föl. Bár utánozhatatlan ritmusérzékének a *Genuine* is sokat köszönhet, a kudarcot mégsem tudta megakadályozni, amelyért elsősorban a Walter Reimann-nal együttműködő expresszionista festő, César Klein díszlete volt felelős. Egyfajta iparművészeti módra ornamentális szőnyegminta előtt naturalisztikusan ágáló színészek mozogtak, akinek nem sikerült kellő hatással kiemelkedniük a zavaros háttérből.

Wiene belátta, hogy a *Genuine* díszletei gyengén sikerültek; *Raskolnikow*a számára különleges képességű tervezőt hozatott - Andrej Andrejevet. Andrejev díszleteinek köszönhetően Wiene olyan képi hatásokat hoz létre, amelyek mintha Dosztojevszkij kényszerek fojtogatta

világából származnának, és amelyekből nyomasztó hallucinációk áradnak. Padlásszobáinak torzulása néha csupán onnan ered, hogy a roskatag falak természetes módon meg vannak vetemedve; más esetekben viszont már a tervekben meghatározott áradó félhomály közvetít átmenet nélküli háromszögek és rombuszok között, végül még absztrakt szétdaraboltságuktól is megfosztva őket. Egy ferde lépcső törött deszkáival, csorba korlátjaival máris arra a kísérteties, szintén Andrejev tervezte, árnyékok szabdalta lépcsőre utal, amely Pabst filmjében, a *Pandora szelencéjé*ben szerepel: Lulu itt csalogatja föl a boldogtalan Hasfelmetsző Jacket a maga és az ő romlására.

Egy másik expresszionista film sokkal mesterkéltebb formálású: Karl Heinz Martin *Reggeltől éjfélig*jében (Georg Kaiser darabja nyomán) a szereplők arcát és ruháit a díszletekhez hasonlóan foltos-fehéren világítják meg vagy sötét árnyékokkal festik be. De ahelyett, hogy a formák volumenét erősítené, ez a művi módon eltorzított fény- és árnyék-felfestés elmossa a körvonalakat, tárgytalanná tesz mindent. Egy további filmben, a *Torgus*ban, amelyet Hans Kobe forgatott, az expresszionista formáló akarat díszítményekre korlátozódik, miközben a tárgyak természetes kontúrjai érintetlenül maradnak; egyetlen kísérlet történik mindössze a gátló valóság kiküszöbölésére: a bútorok karcszerűen vonalkázva vannak, mint Karl Heinz Martin filmjének díszletei.

Mindezekben a filmekben világosan szembeötlik egyfajta kettősség, amelyet csak a *Caligari*nak sikerült elkerülnie: a disszonancia sosem marad el, mikor olyan atmoszféra kialakítása a cél, amelynél mintegy impresszionisztikusan ható elemekre van szükség annak érdekében, hogy a szétáradó félhomály révén teremtődjék meg a hangulat; az absztrakt tényezőkkel való kísérletezés itt rendszerint a díszlet stilizálására korlátozódik. Így például a *Torgus*ban teljesen elmosódik a csapszék expresszionista faldíszítménye, elfátyolozza a gomolygó füst és egy lógó lámpa derengő fénye.

Kobe az ifjú szerelmest, akárcsak Cesarét a *Caligari*ban, akaratnélküli alvajáróként előbotorkálva lépteti fel. Mindamellett a szereplők expresszionista tartása csupán járulékos dolog marad, és alapjában véve nem jelent többet, mint az a túlzóan magas cilinder a *Caligari*ban, amely a *Torgus*ban is felbukkan. Egyetlen expresszionista filmben sem valósul meg többé díszletnek, színészi játéknak és jelmezhatásnak az az egysége, amely a *Caligari*ban Krauss és Veidt körül létrejött. Ez különösen érezhető talán Fritz Wendhausen *A kőlovas* (1923) című filmjében; itt a Werndorff tervezte expresszionista díszlet zavaros ellentmondásban van a szereplők naturalista testmozdulataival.

Az expresszionista színházban legalább a szó segített a stílushatás megtartásában. Leontine Sagan színésznő (a *Lányok egyenruhában* rendezője) ezt írja visszapillantva 1933-ban a *Cinema Quarterly*-ben: „Úgy vetettük ki magunkból a szavakat, mint a katapult a követ."

A némafilmben viszont egyedül a testtartásnak, a mimikának és a gesztusoknak kellett kifejezniük az expresszionista stílustörekvést. „A színész - írja Leontine Sagan -, aki saját testi naturalizmusához volt kötve, meg kellett hogy próbáljon lehetőség szerint expresszionista módon viselkedni: az aktív mozgás minimumára redukáltuk gesztusainkat. Abban a törekvésünkben, hogy absztrakttá váljunk, a végletekbe estünk, és merevek lettünk, az effajta színészet gyakran vált vértelenné és akadémikussá." Ez a veszély csaknem minden expresszionista filmet fenyegetett.

*

A *Caligari*ban a torzítás egy őrült agyának képzeletvilágaként igazolódott. A *Reggeltől éjfélig*ben egészen más a szemszög: a tárgyakat és személyeket itt úgy látjuk, ahogy a pénztáros, akit becsületes mindennapi életéből egy véletlen ragadott ki. Azok a formák,

amelyeknek jelentőségük van elhomályosult tudatvilága számára, gigantikus méretűek. Az expresszionista követelmény szerint ki vannak szakítva más tárgyakkal és személyekkel való összefüggéseikből, és elvesztettek mindennemű logikai kapcsolatot és arányt, amely azelőtt környezetükhöz fűzte őket. Más tárgyak, amelyek lényegtelenné váltak a pénztáros számára, elmosódnak, valószerűtlenül összezsugorodnak.

Itt az expresszionista korszak jó néhány német filmjének azt a titkát érintjük, amely fantasztikus hatásukban rejlik. Az egymást követő, egymáson átkavargó képek és beidegződések ilyen örvénylését megtaláljuk Murnau *Phantom*jában, a felülről látott tömeg váltakozó aspektusaiban Dupont *Varieté*jében. Ilyen beállításokon alapszik még bizonyos jelenetek hatása Alfred Abel *Narkózis*ában, egy olyan filmben, amely az elkábítottak tudatalattijából származó rémképeket közvetíti a nézőnek. Ezt a formálási módot alkalmazta Metzner Ernő is az *Támadás* című rövidfilmjében, ahol egy sebesült lázálmát deformáló lencsékkel, konkáv és konvex tükrökkel ábrázolják.

Mindenekelőtt azonban Pabst vette birtokába mindazokat a vívmányokat, amelyeket az expresszionizmus a filmre örökített. Az *Egy lélek titkai*ban a hagyományos eljárást próbálja transzponálni. Édeskés hatású, olajnyomat-stílusú álomvíziók és olyanok mellett, amelyekben, mint az „abszolút filmben”, egy semleges fehér háttér megszünteti a valóságot minden vonatkozásával együtt, szimultán benyomásokat ábrázoló beúsztatások és áttűnések mellett, amilyenekkel a francia avantgardisták éltek, Pabst olyan víziókat is alkalmaz, amelyeket csakis a német expresszionizmus közvetíthetett neki. Rátalált itt arra a lehetőségre, hogy személyeket és tárgyakat ragyogó relieffel, valamiféle dicsfénnyel, foszforeszkáló körvonalakkal övezzen, eltorzítsa az építészet perspektíváját, arányaikat túlfokozza, és ezáltal a legfurcsább képződményekké alakítsa át.

(Györffy Miklós fordítása)

Luis Buñuel: Az andalúziai kutya (1929)*

Ez a film két álom találkozásából született. Dali meghívott, hogy töltsek néhány napot Figuerasban, és amikor megérkeztem, elmeséltem neki, hogy nemrég egy keskeny felhővel álmodtam, mely kettévágja a holdat, és egy borotvával, mely belehasít egy szemgolyóba. Erre ő elmesélte, hogy az előző éjszaka hangyákkal teli kezet látott álmában. Hozzátette: „Mi lenne, ha csinálnánk egy filmet ebből kiindulva?"

Nem tudtam, mit válaszoljak az ajánlatára, de aztán nemsokára dolgozni kezdtünk Figuerasban.

A forgatókönyvet nem egészen egy hét alatt írtuk meg, egy nagyon egyszerű szabály alapján, melyet mind a ketten elfogadtunk: egyetlen olyan ötletet, egyetlen olyan képet sem vehetünk be, melyet racionális, pszichológiai vagy kulturális alapon meg lehet magyarázni. Szabad teret kell engednünk az irracionálisnak. Csak olyan képet szabad elfogadnunk, amely minden magyarázható ok nélkül lenyűgöz bennünket.

Soha egyetlen részleten sem vitatkoztunk. Teljes egyetértésben dolgoztunk ez alatt az egy hét alatt. Egyikünk, mondjuk, azt mondta: „Egy férfi nagybőgőt húz maga után." „Nem jó", mondta erre a másik. És erre az, akinek az ötlet eszébe jutott, nyomban belenyugodott a visszautasításba. Mert indokoltnak találta. Ha viszont valamelyikőnk egy-egy gondolatát a másik is elfogadta, az a gondolat azonnal világosnak tűnt számunkra, és azonnal be is vettük a forgatókönyvbe.

Amikor a forgatókönyvet befejeztük, rájöttem, hogy teljesen szokatlan, provokatív filmről van szó, melyet egyetlen normális gyártó cég sem lesz hajlandó támogatni. Ezért aztán pénzt kértem az anyámtól, hogy én magam legyek a film producere. A jegyző közbenjárására meg is kaptam tőle a pénzt.

Visszamentem Párizsba. Amikor az anyám pénzének a felét elköltöttem azokon a szórakozóhelyeken, ahol estéim legnagyobb részét töltöttem, úgy gondoltam, ideje lenne, hogy megkomolyodjam és csináljak is végre valamit. Felvettem a kapcsolatot a színészekkel, Pierre Batcheff-fel és Simon Mareuil-jel, az operatőr Duverger-vel, a Billancourt stúdióval, ahol két hét alatt le is forgattuk a filmet.

Csak öten-hatan voltunk a stábban. A színészeknek halvány fogalmuk sem volt róla, hogy mit csinálnak. Azt mondtam például Batcheffnek: „Nézz ki az ablakon, mintha Wagnert hallgatnál. Még patetikusabban." De hogy mit lát, hogy mit néz, azt nem tudta. Technikai ismereteim akkor már voltak, elegendő tekintélyem is, és tökéletesen megértettük egymást Duverger-vel, az operatőrrel.

Dali csak a forgatás befejezése előtt három-négy nappal jött meg. A stúdióban ő öntött szurkot a kitömött szamárfejek szemüregébe. Az egyik felvételen ő játszotta a két manierista szerzetes egyikét, akiket Butcheff olyan nehezen vonszol, de végül nem ezt a jelenetet vágtuk be (már nem tudom, miért). Egy pillanatra az is látszik, ahogyan messziről odaszalad a menyasszonyommal, Jeanne-nal együtt a főhős halálugrása után. Dali a forgatás utolsó napján is velünk volt, Le Havre-ban.

Kész lett a film, össze is vágtunk, de most aztán mi legyen vele? Egy szép napon a *Dôme*-ban Thériade a *Cahiers d'Art*-tól, mivel hallott *Az andalúziai kutyá*ról (a montparnasse-beli

* Részlet a rendező *Utolsó leheletem* című 1982-ben kiadott önéletrajzából (Európa, Budapest, 1989, 114-117.).

barátaim előtt félig-meddig titokban tartottam a dolgot), bemutatott Man Raynek. Ő éppen akkor fejezte be egy film forgatását Hyères-ben, Noailles-ék birtokán. *A kastély titka* volt a címe (dokumentumfilm volt Noailles-ék kastélyáról és a barátaikról), és kísérőfilmet keresett egy vetítéshez.

Man Rayjel pár nap múlva a *La Coupole*-ban találkoztam (egy-két évvel azelőtt nyílt meg): bemutatott Louis Aragonnak. Tudtam, hogy mind a ketten a szürrealisták csoportjához tartoznak. Aragon három évvel volt idősebb nálam; francia szokás szerint nagy ceremóniával mutatkozott be. Beszélgettünk egy kicsit, és én azt mondtam neki, hogy szerintem a filmem bizonyos szempontból szürrealistának mondható.

Man Ray és Aragon másnap a *Studio des Ursulines*-ben meg is nézte a filmet. Utána határozott hangon közölték, hogy nem szabad tovább késlekedni: életre kell kelteni a filmet, be kell mutatni, meg kell szervezni a premiert.

A szürrealizmus mindenekelőtt felhívás volt, melyet itt is, ott is meghallottak, az Egyesült Államokban, Németországban, Spanyolországban, Jugoszláviában olyan emberek, akik már azelőtt is ösztönösen és irracionálisan fejezték ki magukat, hogy ismerték volna a többieket. Azok a versek, melyeket én Spanyolországban publikáltam, amikor még nem is hallottam a szürrealizmusról, szintén erről a felhívásról tanúskodnak, mely mindannyiunkat Párizs felé irányított. Dali és én, amikor *Az andalúziai kutya* forgatókönyvét írtuk, az automatikus írás bizonyos formáját űztük, szürrealisták voltunk, bár nem volt rajtunk a címke.

Valami benne volt a levegőben, ahogy lenni szokott. Hadd tegyem rögtön hozzá, hogy a csoporttal való találkozás nekem nagyon lényeges volt, egész életemre meghatározó.

Ez a találkozás a *Cyrano* presszóban történt, a Blanche téren, ahol a csoport mindennap ülésezett. Man Rayt és Aragont már ismertem. Bemutattak Max Ernstnek, André Bretonnak, Paul Éluard-nak, Tristan Tzarának, René Clairnek, Pierre Uniknek, Tanguynak, Jean Arpnak, Maxime Alexandre-nak, Magritte-nak; szóval mindenkinek, csak Benjamin Péret-nek nem, mert ő akkor éppen Brazíliában volt. Kezet fogtam velük, meghívtak egy pohár italra, és megígérték, hogy eljönnek a film premierjére, melyről Aragon és Man Ray olyan sok jót mondott.

Az andalúziai kutya első nyilvános vetítése az *Ursulines*-ben volt, a meghívottak belépti díjat fizettek, és ott volt mindenki, aki akkoriban az úgynevezett párizsi előkelő társasághoz tartozott, vagyis néhány arisztokrata, néhány akkor már híres író és festő (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard és Georges Auric, a zeneszerző) és természetesen az egész szürrealista csoport.

Én érthetően nagyon idegesen álldogáltam a vászon mögött, egy gramofon mellett, és az egész előadás alatt hol argentin tangókat játszottam be, hol meg a *Trisztán és Izoldá*t. Volt néhány kavics a zsebemben, hogy bukás esetén legyen mivel megdobálnom a közönséget. Nem sokkal azelőtt a szürrealisták kifütyülték Germaine Dullac filmjét, *A kagyló és a lelkész*t (melyet Antoine Artaud forgatókönyve alapján rendezett); nekem tetszett. El voltam készülve a legrosszabbra.

Nem volt szükség a kavicsokra. A film végén a vászon mögül hallgattam a hosszan tartó tapsot, úgyhogy meg is szabadultam a lövedékeimtől: leraktam őket a padlóra.

Carlo Lizzani: Új társadalom, új film*

Az olasz kultúra történetében talán még soha nem beszéltek annyit a valóságról, történelemről, igazságról, sohasem emlegették annyiszor nyelv és tájnyelv, művészet és társadalom, Észak- és Dél-Olaszország viszonyát, vagy munkások és parasztok, értelmiség és nép kapcsolatát, mint a 43-as esztendőt követő években.

Ezekről a kérdésekről beszéltek liberálisok, marxisták, katolikusok és materialisták, ezek a témák behatoltak a titkos összejövetelekre, elárasztották a szabad sajtó lapjait, beszűrődtek az alkotmányvitába, és visszahatottak azoknak az általános politikai és társadalmi tapasztalatoknak a légkörére is, mely létrehozta és útnak indította őket.

Az az ellenállási mozgalom, mely 1943. szeptember 8-tól Olaszországban elkezdődött, s az olasz élet minden területét megújította - valójában éles szakítást jelentett az olasz nép minden megelőző tapasztalatával.

Első ízben került válságba az egész hagyományos világ, első ízben érezték az értelmiségiek annak szükségét, hogy a néprétegekhez csatlakozzanak az olasz társadalmi megújulásért folyó harcban, és valamennyi társadalmi osztállyal összefogva nyílt harcot indítsanak a szabadságért, az igazi demokrácia megteremtéséért egy elavult rendszer teteme felett.

Az olasz kultúra képviselői számára a válság utolsó hónapjaiban, július 25. előtt egyre világosabbá vált, hogy a fasiszta hierarchia, a katonai kaszt és egyéb kiváltságos rétegek függő viszonyban vannak egymással. Ezt a szemléletet alátámasztották a pártok programjai is, melyek bármilyen színűek voltak is, mindannak a szükségességét hangoztatták, hogy az olasz társadalom egész régi rendjét elkerülhetetlenül történeti revízió alá kell vetni, és az új demokratikus államot nemcsak a szabadság, hanem a társadalmi igazság alapjára is kell helyezni.

A fasizmus húsz esztendeje alatt minden jóérzésű értelmiségi világosan látta, hogy ha ebben a társadalomban válság törhet ki, lehetetlen megállni ott, ahol a prefasiszta kormányok megálltak, és nem lehet tovább fenntartani a feudális maradványokat, a mindent elborító, agresszív egoizmust, az elavult kiváltságokat, melyek a második világháborúban lehetővé tették fantasztikus fegyveres hordák szervezését.

Minden becsületes értelmiségi irtózott volna még a gondolatától is annak, hogy az olasz élet színterén holnap újra felbukkanjanak a megalkotandó társadalom vezetőiként azok a funkcionáriusok, tábornokok, azok a harácsoló spekulánsok, vagy középkori kiskirályok, akik elősegítették a fasizmus előtti demokrácia bomlását, majd később szentesítették Mussolini és Hitler őrültségét.

A demokratikus mozgalom új vonása nemzetközi szinten is éppen ez volt: a polgári forradalom néhány alapvető feladatát oldotta meg a néptömegek irányítása mellett Olaszországban - agrárreform, a nők egyenjogúsítása - s e folyamat előidézéséért a néptömegek vállvetve harcoltak az értelmiséggel. Az ellenállási harc, a C. L. N. (Nemzeti Felszabadító Bizottság) megalakulása, a nagy népi pártok létrejötte, melyek az új, demokratikus keretek kialakulását meggyorsították, a szakszervezetek rohamos fejlődése, olyan alkotmány kidolgozása a háború végeztével, mely az olasz élet alapjának a munkához való jogot tette

* A szerző 1979-ben megjelent *Az olasz film története (1895-1979)* című kötetéből idézünk (Gondolat, Budapest, 1981, 130-138.). Az eredeti címeket elhagytuk.

meg, és végül a monarchia eltörlése, ezek azok a vonások, amelyek demokratikus újjászületésünket az európai történelmi fejlődés síkján is jelentőssé s forradalmivá emelték.

Olaszország újat készült mondani a világnak. Az országban nem egyszerűen a kívülről rákényszerített gárda őrségváltása zajlott, hanem az önvizsgálat radikális, alapvető folyamata kezdődött el.

Az olasz művészek előtt váratlan perspektívák tárultak fel. Fantáziájuk mintegy sűrítetten állította elénk a régi életforma kritikájának azokat a motívumait, amelyek más nemzetek életében az események folyamán arányosabban elosztva, szélesebb skálán jelentkeztek. Valóban itt volt az alkalom, hogy egy csapásra megújítsák az olasz kultúrát, hogy egyszer s mindenkorra felszámolják az évszázados retorikus réteget, mely erre a kultúrára lerakódott, és lehetetlenné tette, hogy az európai kultúra folyamatába bekapcsolódjék.

Az osztályellentéteket a fasizmus éppen akkor igyekezett elködösíteni, amikor az első világháború alatt kiéleződtek és határozottan felvették az olasz politikai és társadalmi rend első revíziójának szükségességét. Most ezek az osztályellentétek új szemszögből világították meg a demokratikus életet, új viszonylatokat teremtve meggyorsították a tisztázás folyamatát.

Ebben a helyzetben jött létre az új olasz filmművészet.

Mint láttuk, a filmművészek reagáltak a legérzékenyebben arra a válságra, mely a fasizmus utolsó esztendejében kibontakozott, az ő fegyverük volt a legélesebb, és most ők tükrözték elsőnek az olasz társadalom új állapotát.

A *Róma, nyílt város*[+] az olasz ellenállás első költői megelevenítése, azokról a napokról fest képet, melyek országunk új polgári történelmének igazi főszereplőivé az „utca embereit", a nőket és gyermekeket ütötték.

Egy pap és egy kommunista ugyanazért az ügyért harcol. Mögöttük lélegzik Róma egyik népi városnegyede, nyomorúságos háztömbjeivel, szennyes udvaraival, ahol közösek az egyéni sorsok, és közösek a szenvedések, remények, örömök is. A *Róma, nyílt város* ereje abban rejlik, hogy az emberi érzelmek sokféleségét magasabb rendű egységbe ötvözte.

A film frissessége, spontaneitása, újszerűsége abból a világos állásfoglalásból adódott, amely Rossellinit és munkatársait (elsősorban Amideit, aki sok más filmben is mellette marad) arra készteti, hogy azonosuljanak azzal, amit azokban a hónapokban milliónyi olasz együttesen élt át.

Az értelmiségiek soraiban érlelődő türelmetlenség a retorikával szemben, az élő események krónikájának szeretete kétségkívül hatott Rossellinire is és lehetővé tette számára, hogy minden előítélet nélkül álljon a felvevőgép mögé. Kutatásainak, cselekményeinek színhelye az igazi utca, műterme a valódi ház volt. Híres színházi és filmszínészek születtek újjá a természetes díszletek keretei között, játékuk is újnak és meggyőzőnek hatott. A civil gyerek és mellékszereplők harmonikussá tették emberi figurák és környezet viszonyát, s drámai fordulatokkal, színes motívumokkal gazdagították a történetet.

A *Róma, nyílt város*sal Anna Magnani az olasz film színterére lépett, a commedia dell'arte ellenállhatatlan ihletével és örökségével. Aldo Fabrizi, akinek beszédén még érezni lehetett a hatodrangú kültelki színházak és modoros filmvígjáték hagyományos zsargonját, papi ruhában teljesen átalakult: élő volt és hiteles. Ennek a két ismert „profinak" a jelenléte a civil szereplők mellett, azonnal jelezte a neorealizmus első alapigazságát; azt, hogy ez a mozgalom

[+] Roberto Rossellini 1945-ben készült filmje. *(A szerk.)*

nem előregyártott esztétikai sémákon alapult, nem akarta igazság és költészet tökéletes egyensúlyát megteremteni. Milyen eredményt hozhatott komédiázásnak és dokumentarizmusnak ez a hibridje, ha nem a valóság új és forradalmi szemléletét és az egész országot megrázó, általános földindulásból született költészet szenvedélyes lendületét? Az egész valóságot, nem pusztán annak elemeit bontották fel a film alkotói „szemszögekre", beállításokra. Így a mesterség, az igazság, a dokumentarizmus és a professzionizmus abszolút, misztikus értelmezése megszűnt, és ezek a fogalmak új kombinációban új jelentést nyertek, új stílusmintákat hoztak létre. A felvevőgép többé nem a formalizmus szülte fétisek, vagy előregyártott figurák és tételek reprodukálásának eszköze.

Néhányan még ma is felteszik a kérdést: vajon tudatos volt-e a folyamat, mely Rossellinit a *Róma, nyílt város* alkotására késztette, vagy nem?

Valóban lényeges ezt tisztázni? Kétségtelen, hogy Rossellini nem írt, nem fejtett ki elméleti munkásságot a megelőző esztendőkben. Néhány dokumentum jellegű filmet készített, közömbös, hideg tónusok inkább hanyagságnak tudható be, semmint a valósághoz mért, motivált állásfoglalásnak. 1943-ban belekezdett egy film forgatásába, De Santis és Pagliero közreműködésével, melynek címe *Teherkikötő* lett volna, és amely - szándékaik szerint - a *Megszállottság*[++] és *A gyermekek figyelnek bennünket*[+++] című filmek által képviselt áramlatba illeszkedett volna bele. A film a politikai válság következtében félbeszakadt, és Rossellininek a felszabadulásra kellett várnia, hogy újrakezdhesse rendezői munkásságát. Ösztönére és intelligenciájára hallgatva sikerült neki a film elkészítéséhez legalkalmasabb időpontot megválasztania. Így született meg az a siker, mely néhány hónap alatt elvitte az olasz film hangját a világ minden részébe.

Az ellenállás éveiben a beszélgetés, párbeszéd, személyes kapcsolat, a vita olyan kohó, olyan fejlődési lehetőség volt, amiből a következő generációknak semmi sem maradt. A mi esetünkben ez olyan örökség, amelyet nem őriznek írásos dokumentumok, de nemcsak nekünk, Rossellininek, De Sicának, Viscontinak is nagyon sokat jelentett. Emlékszem, hogy mi, fiatalok mennyire bíztunk ebben a kulturális gerilla harcmódban, amelyet magánbeszélgetések és viták formájában írtunk. A *Cinema* szerkesztőségében késő estékbe nyúló beszélgetések, vagy a *Teherkikötő* című film helyszínein folytatott diskurzusok (ebben a Rossellini által kezdett filmben De Santis segédrendező volt, később a forgatást Marcello Pagliero fejezte be, s *Vágy* címen mutatták be), úgy vélem, az illető rendezőnek meghatározó impulzust adtak. Nincs szándékomban sem felnagyítani a *Cinema* és a Fasiszta Egyetemi Csoportok újságjai kritikusainak szerepét a negyvenes évek filmművészetében, sem elsüllyeszteni annak az erkölcsi és szellemi egyetértésnek a legendáját, amely szinte majdnem olyan szoros volt Rossellini és közöttünk, mint Visconti és De Sica, vagy Zavattini és köztünk. Mi ezekben az egységesítési törekvéseinkben olykor szenvedélyesek voltunk, olykor jól szórakoztunk, néha pedig előítéletmentes főszereplőként léptünk elő. Elegendő volt néhány kemény, finom hangsúlyú odamondogatás az *Egy pilóta visszatér* című filmben, hogy Rossellinit magunk közé valónak tartsuk és rokonszenvvel támogassuk. (A *Cinema* hasábjai ezt tanúsítják.) Nem voltunk se túl szektásak, se túl „terroristák".

„Anitfasiszták, sőt kifejezetten marxisták voltunk, de meggyőződésünk volt, hogy minden megoldható párbeszéd útján. Amikor kellett, támogattuk Blasettit. Szerettük *1860* című filmjét, amely szerintünk jó film volt, elfelejtettük viszont a *Régi gárda* című alkotását (ami pedig nem volt megvetendő). Egyszóval, nagyon bíztunk a történelemben. Készen álltunk

[++] Luchino Visconti 1943-ban készült filmje. *(A szerk.)*

[+++] Vittorio De Sica 1943-ban készült filmje. *(A szerk.)*

mindannyian rá, hogy az ország társadalmi és politikai felépítését, a történelmet megváltoztassuk. Tanítani akartunk de tanulni is, sokat. Új hazát készültünk felépíteni - ez lebegett előttünk - a rengeteg építőanyagból, ami a rendelkezésünkre állt." (A *Keserű rizs* című tanulmányomból, Officina, Róma, 1978.)

Később mint Rossellini munkatársának, alkalmam sem volt megállapítani, hogy ő az alkotáshoz nem logikai folyamat eredményeképpen jut el, hanem a benne élő két egyenrangú tényező ösztönzésére: az egyik - mondjuk így - a dokumentarista elhivatottság, melyet a De Robertisszel végzett munka és a *Cinema* köré csoportosult fiatalokkal való érintkezés mélyített el benne 1943 előtt, a másik az érzékeny reagálás mindazokra a drámai eseményekre, amelyek a következő években felforgatták Olaszországot és Európát.

Később látni fogjuk, hogy a továbbiakban a két tényező találkozása miként emeli ki személyiségének pozitív vagy negatív elemeit, miként okoznak hosszabb vagy rövidebb ideig tartó tétovázást, és miként válnak a tisztánlátás, vagy a bizonytalanság, a visszaesés elemeivé a történelmi események valóságos fejlődése szerint.

A *Paisà* (1946), amely Rossellini elgondolásai szerint készült Sergio Amidei és Frederico Fellini közreműködésével, egy nép tragédiáját tükrözi szívbemarkolóan, igaz tények és képek segítségével. A felvevőgép objektívje „vidékről vidékre", történetről történetre vándorol az országban, amely olykor háborútól lángol, olykor reménytelenséggel, kilátástalansággal terhes, behatol a harcban álló pártok közé, hol egyiknek, hol másiknak nézve a szeme közé, egyszer a szabadságot áhító embert örökíti meg, máskor a vereséget szenvedett katonát.

Szicília fövenye, Nápoly romjai, Róma utcái a háború után, Firenze terei, melyek műemlékeikkel együtt gyászos csataterekké váltak, a Pó deltájának nedves lapálya, csatornáival, nádasaival s védőgátjainak csipkézetével alkotják a tömör cselekmény hátterét. Ezek a tájak jelennek meg például a következő jelenetekben: Robert és Carmela Szicíliában, a partraszállás éjszakáján; a néger Joe és a nápolyi utcakölyök; Fred éjszakája Francesca, a római kurtizán házában; Massimo és Harriet Firenze kihalt utcáin a német megszállás utolsó óráiban; a protestáns lelkész és a zsidó amerikai az Appenninek oldalához tapadó, a háború borzalmaiból éppen lábadozó ferences kolostorban; a gerillaharc, a menekülések, az öldöklés a Pó torkolat csatornái között. Rövid, látszólag befejezett és önálló vázlatok ezek, együttesen azonban összefüggő drámai freskót alkotnak.

Rossellini olyan hévvel törekszik arra, hogy az olasz nép emlékezetében még élő történelmi események mindennapi hősei közül válassza ki szereplőit, olyan mohó kíváncsisággal igyekszik felfedezni valódi természetünket, elmondani mindennapi tapasztalatainkat, hogy ezzel szinte egymagában hitelesíti az ellenzéki kultúra és filmművészet törekvéseinek helyességét. De Sica és Visconti lázadásait, első antiretorikus botrányaikat olyan fejlődési folyamat váltja fel, mely előtt már szabad az út.

(Gaál István fordítása)

Bikácsy Gergely: Az új hullám (részletek)[*]

Bazin tanítása

A francia új hullám többször is megszületett. Magát a „nouvelle vague" kifejezést az *Express* című (akkor) baloldali hetilap egyik kritikusnője, Francoise Giroud használta először, 1957 októberében, s bár nemcsak a filmre gondolt, 1959 tavaszán, az *Unokafivérek* és a *Négyszáz csapás*, s a nyomukban tucatjával induló új rendezők sikereikor a két szó már csak a filmre vonatkozott. Legendák és pletykák kísérték a nemzedék indulását.

Truffaut azért juthatott filmhez, mert egy filmproducer lányát vette el? Chabrol, mert nagyanyjától pénzt örökölt? Godard azért csinált filmnyelvi forradalmat, mert ráparancsoltak, hogy kurtítsa meg a felvett anyagot, és ő dacosan „belevágott" a snittek közepébe? Összefűzte valami közös szemléletmód a Cinémathèque[+] sötétjében minden amerikai filmet kívülről megtanuló és a francia film hagyományaitól viszolygó társaságot? Vagy csak az számított (mint Truffaut mondta egyszer gúnyosan), hogy „mindannyian szerettük az elektromos biliárdot"?

„A *nouvelle vague*-nak nem volt esztétikai programja: egyszerűen arra törekedtünk, hogy visszaszerezzük azt a függetlenséget, mely 1924 táján veszett el, mikor a filmek drágává váltak, néhány évvel a hangosfilm megjelenése előtt. 1960-ban számunkra azt jelentette a filmcsinálás, amit Griffithnek Kaliforniában, még Hollywood létrejötte előtt. Az ő idejében a rendezők mind nagyon fiatalok voltak. Elképesztő belegondolni, hogy Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra mindannyian huszonöt éves koruk előtt készítették első művüket. Suhancmesterség a filmcsinálás, legalábbis annak kell lennie." Ez is Truffaut, ugyanazt mondja némileg komolyabb hangszerelésben. Mégsem hinnénk, hogy ilyen egyszerű a dolog.

Jóval a filmvásznon megjelenő új törekvések előtt létezett már egy makacsul előretekintő filmszaksajtó; a *Cahiers*[++] előtt a *Revue du cinéma,* Jean-Georges Auriol vezetésével (ez a kritikus is negyvenéves korában halt meg, autóbalesetben). Rögtön a háború után számtalan rövid életű kis filmklub működött (ilyet alapított a tizenhét éves Truffaut is, ha úgy tetszik: aznap született a *nouvelle vague*). De legalábbis az ötvenes évek elején, amikor az *Objektif 49* nevű Quartier Latin-beli filmklubban minden este találkozik Cocteau, Roger Leenhardt (olykor Bazin), Claude Mauriac, Pierre Kast, Alexandre Astruc és Doniol-Valcroze, aki Bazin halála után a *Cahiers* főideológusa lesz, Rohmerrel.

Ha összefoglaló elmélet nem is, de egy töredékes filmesztétika körvonalai kibontakoznak a *Cahiers* kritikáiból. Astruc „töltőtoll-kamerája" talán csak kiáltvány, s nem tartalmaz esztétikai mozzanatot, sőt „vezérfonalat"? Azoknak nyilván nem, akik az esztétikát a filozófia melléktermékének vélik, s ugyanezek valószínűleg André Bazin[+++] életművét is kirekesztenék a művészetelmélet történetéből.

André Bazin elsősorban heti, sőt napi kritikus volt, filmműveltség-szervező és lapszerkesztő. Vannak elődei: azok is nehezen műfajba sorolható zsenik: a szakállasan tündéri filozófiás

---

[*] A szerző *Bolond Pierrot moziba megy (A francia film ötven éve)* című kötetéből idézünk (Héttorony Könyvkiadó - Budapest Film, Budapest, 1992, 129-131., 175-179.). A szerző jegyzeteket és az eredeti filmcímeket elhagytuk.

[+] Cinémathèque - a francia filmmúzeum Párizsban.

[++] *Cahiers du cinéma* - 1951-ben alapított francia filmművészeti folyóirat.

[+++] André Bazin (1918-1958) - francia filmkritikus, esszéista; a *Cahiers du cinéma* szerkesztője.

aforizmákat rögtönző Alain, vagy Élie Faure, a szabad és szabálytalan művészettörténész (kinek könyvét majd a bolond Pierrot olvassa éjjel-nappal), vagy a kollektív tudatalatti lírikusan fogalmazó esszéistája, Gaston Bachelard: csupa olyan elme, akinek műve Magyarországon ismeretlen, nevük lexikonanyag. Bazin nem dolgozott ki rendszert. Nem rendszeralkotó, hanem egy néptanító maszkjába bújt *átértékelő.* Hagyatékának súlya rendszer nélkül is hatalmas. Írásának, gondolkodásának hétköznapjába a *cinéma impur*t, a „nem tiszta" filmművészetet állította: a *nyitott filmet.* Nyitott ugyanis egy szűkebb és kézzelfoghatóbb értelmezésben a többi művészet, az irodalom, a színház és a festészet iránt. A némafilm-esztétika (így Balázs Béla) reményeivel ellentétben nyilvánvalónak tartja, hogy a film nem a „képek zenéje", a filmszerűség nem a mozgókép soha nem létezett „immanenciájában" rejlik. Rendkívül józanul s mindig jelentős rendezők konkrét filmjeiből bizonyította be, hogy a filmművészet megtagadhatatlan (bár elárulható) lényege a fénykép *objektivitása.* Az olasz neorealizmust, másrészt Orson Welles és Renoir műveit vizsgálva cáfolhatatlannak látta, hogy a film egyetlen igazi lehetősége, ha nem szabadulni akar „ontológiájától", a fényképvalóságtól, hanem együtt is él vele, ha nem tagadja meg, hanem szolgálatába állítja alacsony származásának titkát. „A filmművészet a fénykép objektivitásának az időbeli kiterjedése." Rendkívül érdekes, hogy a magyar Hevesy István már Bazin előtt a filmesztétika történetében az egyik első felismerője ennek a csak látszólag nyilvánvaló igazságnak, hiszen a korai filmesztéták legtöbbje mind a filmnyelvabsztrahálásban, a költészet vagy a zene elvont, s nem konkrét jelrendszerében, a festészetnek a valóságot *nem másoló* lényegében vélték a filmnyelv feladatát felfedezni.

Bazin először mutatta meg, hogy az új, az élő filmművészet nagy törése nem a némafilm-hangosfilm váltásában keresendő, s hogy a némafilm kései korszakának legnagyobb alkotói, Stroheim például, már tudatosan-ösztönösen alkalmazták azokat a formai eljárásokat, melyeket 1929 után csak egy évtizednyi késéssel Orson Welles, Renoir, s melyekben a montázsra épített elbeszélő filmnyelv helyett a *belső vágás*, a „plan-séquence" válik elsődlegessé. Vagyis ahol nem a rendező-diktátor irányítja mindentudó Istenként a néző szemét (kalodába zárva a nézőt a vágás bilincseivel), hanem az önálló, titkos *tanúvá* váló kamera vezeti rejtetten, észrevétlenül. A „nyitott film" eszméje tehát tágabb értelemben egybecseng Umberto Eco elméletével. Bazin, Ecót megelőzve, a nagykorú filmművészet útját a valóság többértelműségének megközelítésében látta. Minden formanyelvi elemzése és kutatása ehhez a felismeréshez vitte közelebb. Tanítványainak, az „új hullám" ifjainak filmjeit már nem láthatta, összegyűjtött írásainak négy kötetéből is csak az első jelent meg életében. 1945 óta máig André Bazint látjuk az egyetlen érvényes mai filmszemlélet kidolgozójának. A filmművészet fejlődése - ha van ilyen - a nouvelle vague-művekkel, de később Antonioni és Cassavetes remekléseivel halála, 1958 óta is folyamatosan őt igazolja. A Cinémathéque süvölvényei talán csak annyit láttak - éreztek -, hogy Welles és Renoir másként használja a filmnyelvet, és ettől a filmbeli elbeszélés is teljesen más lesz, de Bazin magyarázta meg és tudatosította ezt a „másságot". Harmadik mesterüket már nélküle választották, Hitchcock személyében.

Szorongató súlyú atyák. Esterházy Péter írja egyik esszéjében, hogy Kosztolányi nem „atyja" a magyar prózának, hanem idősebb testvére. Bátyja, akitől nem félni és szorongani kell, akinek a tehetsége állandóan bátorít, mert sohasem nyomaszt. A *nouvelle vague* ezt a testvért Jean Vigo személyében találta meg, aki már 1931-ben egyes szám első személyében szólt a filmvászonról. Az *Atalante*, a *Magatartásból elégtelen* keletkezésük után harminc évvel így váltak nemzedéki, újhullámos filmmé.

(...)

A gyerekkor rendezője

Ha a filmesztétika órán vagy tudományos műben meg kellene határoznunk a „szerzői film" fogalmát, s elakadva példáért fordulnánk, Truffaut első, húszperces filmje, a *Csirkefogók* mindent megmagyarázna. Nem azért Truffaut a „szerzője", mert ő írta: a történet nem önéletrajzi, a film Maurice Pons elbeszélése nyomán készült. Azért inkább, mert Astruc prófétálása igazolásaképpen Truffaut a kamerával töltőtollként bánik, a személyesség, az önvallomás (és nem önéletrajz) varázsa sugárzik a vászonról. Nimes déli napfényén, az arénában meg az erdőben vásott kölykök figyelnek és zaklatnak egy szerelmespárt. Truffaut hallatlanul gyors, szabad ritmusú kameramozgásra építi filmjét, de a lebegő könnyedség mögött a halál sötét színei boronganak, a kölykök a film végén a szeretett-gyűlölt „nagylányt" gyászruhában látják, meghalt a vőlegénye. „Mivel nem voltunk még abban a korban, hogy szerethessük Bernadette-et, elhatároztuk, hogy gyűlölni fogjuk" - de a gyászruhás Bernadette láttán elnémulnak. A film egyik jelenetében a szerelmespár hosszan bámul egy „imádkozó sáskát" *(Mantis religiosa),* melynek nősténye párosodás után felfalja a hímet. A film egészének eufórikus lebegése még ezt a riasztó közelképet is elbírta - mint ahogy majd Truffaut életműve nemhogy „elbírja", de számtalan változatban produkálja az erősebb nő - gyengébb férfi szerelmi küzdelmét. „Olyan boldog voltam forgatás közben, hogy szabadjára engedtem a kamerát" - emlékezett Truffaut néhány évvel később a forgatásra.

Ez a szabadjára engedett kamera a *Négyszáz csapás*ban már bezárt és rabságukból megszökő gyerekeket figyel. Nyilvánvalóan önéletrajzi film, de a neorealizmus néhány remekműve nélkül nem születhetett volna meg. De Sica *Fiúk a rács mögött*, és Rossellini *Németország nulla év* című alkotására gondolunk. Truffaut időben távoli, mégis legközelebbi őse Jean Vigo. Az *Atalante*-nak nemcsak néhány jelenete, egész hangulatából ott van valami a *Négyszáz csapás*ban, több epizód tudatosan idézi Vigo másik remekművének, a *Magatartásból elégtelen*nek a megoldásait. A hatások, a vállalt ősök közé tartozik még talán Albert Lamorisse *Fehér sörény* című rövidfilmje, a tengerbe menekülő ló, az utánaszaladó kisfiú képével.

A hatástörténet azonban csak a filmhistorikusokat érdekelheti. A *Négyszáz csapás* megszületése óta maga gyakorol hatást a filmrendezők új meg új nemzedékére. Nem izgalmas történetével. Antoine Doinel, 13 év körüli gyerek intőt kap az iskolában, elcsavarog otthonról, anyját látja egy ismeretlennel csókolózni az utcán, majd egy újabb iskolai és otthoni botrány után végleg meg akar szökni. Hogy „új életet kezdhessen valahol", írógépet lop, majd visszaviszi. Elfogják, és szülei javítóintézetbe záratják. Innen is megszökik, a film végén a tengerparton fut.

A kinematoszkóp-szélesvásznú film nyomasztó szürke hangulatával csap meg. „A film próza" - vallja Truffaut, és a *Négyszáz csapás*, mondhatnánk, tökéletesen drámaiatlan. Szerkezete, nyelve is a prózáé. Nincs benne „felvezetés", tetőpont, nincs drámai íve. Némileg zavarba ejtő. Gyors ritmusú, de mintha állandóan apró-cseprő, mellékes események mentén szaladna a kamera. Nincs hagyományos „középpontja" a filmnek. A középpontban persze mindvégig a főhős, Antoine áll, de hagyományos értelemben a fiú nem „drámai hős", lázadása és sodródása inkább „megtörténik vele", mintsem irányíthatná. „Nyomasztó" hangulatot mondtunk, ám ez csak részben igaz. Truffaut maga írja egy helyütt, hogy a kinematoszkópot stilizációs hatása miatt választotta: maga is tisztában volt a szürkeség, a helyszínek, élethelyzetek csúfságával. Kis, szűkös lakás, mocskos, lepusztult lépcsőházzal, piszkot, butaságot árasztó iskola, minduntalan a bezártság hangulata. Ha a kamera Antoine-nal az utcán csatangol, inkább tétova idegesség, mint a szabadság levegője csap meg - és mégis, van

valami felszabadító erejük az utcai jeleneteknek. Legjobb példa erre talán, amikor a tornatanár felügyelte osztályból valaki minden utcasarkon megszökik, s az idétlenül sípoló, ugráló tanár mögött végül már alig megy valaki. Az egész képsor Vigo *Magatartásból elégtelen* című filmjének egyik jelenetét idézi. A *Négyszáz csapás* szökevények és szökések filmje, az utca szabadsága csak ideiglenes, szaladni, rejtőzni kell. A film befejezése különösen szépen és nyugtalanítóan sugározza a „szabadságba-szökés" egyszerre felszabadító és nyomasztó kettősségét. Antoine megszökik a javítóintézetből. A kamera hosszasan kíséri futását, előbb bokrok között, aztán a tengerparton. Furcsa, tempós, végtelennek tetsző futás, melynek nincs célja és végpontja. *Egy film utolsó három perce* című írásában annak idején Nemeskürty István elemezte ezt a képsort, Jean Vigo *Atalante*-jának hatását és Truffaut eredetiségét.

A *Négyszáz csapás* egyszerre nyomasztó és felszabadító film, kettős jellege, hangulata minden képsorból sugárzik, nyugtalanítóan, szokatlanul összevegyülve. Humoros diákcsínyeket látunk, nevetünk is; kamaszepizódokat, sok-sok „élettől ellesett", jelentéktelen apróságot, de ezek nem úgy rendeződnek el, mint várnánk, a mozaikot a rendező nem ragasztja nekünk eggyé. Humora van a filmnek, de mintegy mellékesen. Még furcsább, hogy hőse, a kisfiú közel kerül hozzánk, de nem tudjuk érzelmesen „szeretni", mint megszoktuk a számtalan hasonló tárgyú filmben. Antoine valóban csal, hazudik és lop. Ilyen rideg és szívtelen anya-fiú kapcsolatot alig láttunk filmben (érdekes módon a francia irodalomban és közvetve Duvivier filmjében van ennek előzménye, Renard *Csutak úrfi* című regénye és Duvivier ebből készült 1934-es filmje azonban semmiféle hatást nem tett Truffaut-ra - inkább saját keserű gyerekkori emlékei vezették). Lappang a filmben egy csak röviden, szinte mellékesen tárgyalt, s mindvégig kissé homályban hagyott kérdés. Antoine néhány ellesett szóváltásból gyanút fog, hogy apja talán nem is az apja. „Mindent megtettem, nevet adtam neki!" - így a férfi, mire a fiú anyja: „Te akartad, hogy megszülessen!" Utcai csavargásakor aztán anyját egy ismeretlen férfival látja csókolózni... Antoine közönyös marad. A nagyon erős érzelmi törést Truffaut nem ábrázolja közvetlenül, tolakodva. De az apró epizódlánc a kihagyásos szerkesztésmód olyan szívszorító, mint valamely drámai nagyjelenet volna.

Hogy mégis megszületett, Antoine-nak ezért titkon lelkiismeret-furdalása van. Apja büntetheti és „haverkodhat", a szeretet-gyűlölet mély és hullámzó érzése csak anyjához köti. Egy szürkeségében is kínzó feszültségű jelenetben azt hazudja tanárának, hogy „anyám meghalt", majd az ebből kipattanó botrány után levelet ír szüleinek: „a történtek után úgysem élhetünk együtt, elmegyek, hogy saját életemmel bizonyíthassak..." A javítóintézet következik. S itt a film egyik különös képsora, az intézeti beszélgetés egy pszichológusnővel, akinek csak a hangját halljuk. Mindvégig a fiú arcát látjuk. Eredeti dokumentumfilmnek hat, élveboncolásnak, ellesett felvételnek. A forgatókönyv egyik változatában még ez is szerepelt: *Kérdés:* Hogy-hogy? Megtudod, hogy a papád... nem is az igazi apukád, és ez közönyösen hagy? *Antoine:* Én inkább úgy éreztem, hogy anyám a nem igazi anyukám. *Kérdés:* De miért? Magyarázd meg! (Antoine sírva fakad.) A filmben ez nem hangzik el, helyette a fiú zavartan arról beszél, hogy próbált meg, sikertelenül, „szobára menni" egy kurvával. Természetesen azt sem tudhatjuk, mennyiben „önéletrajzi" fogantatású a filmnek ez a rétege. A végleges változatban ez a motívum el is tűnik. Valami finom, de érezhető távolságtartás vezeti tollát (kameráját). A pofonok kamaszhősében nem könnyet, józan dacot fakasztanak. S emlékezetes, szép jelenetben „búcsúzik" Antoine egy rendőrautó rácsos ablakából az elsuhanó Párizstól (Deleure érzelmes zenéjével), sokkal maradandóbb és keményebb a film végi hosszú menekülés tempós végigkövetése félközelivel majd kistotállal. Az operatőri megoldások az egész filmben ezt az érdességet igyekeznek közvetíteni, sokszor „nyikorgó" képekkel. Herczenik Miklós érdekes írásban elemezte a budapesti bemutató után operatőri szempontból a film formanyelvét, a képek látszólagos megkomponálatlanságát. Jean Collet, aki két könyvet

is írt Truffaut-ról, úgy látja, hogy „Henri Decae kamerája találta fel a nouvelle vague írásmódját”.

Az új írásmódnak köszönhetően mindvégig erős feszültség fakad a bezárt, szürke, viszolyogtató belső és külső helyszínek és a kamera gyors, szabadítóan friss mozgásának ellentétéből. Egy prózai példa: Antoine a szeméttel lerohan a kopott lépcsőházban, bedobja a kukába, majd rohan föl. (De bármelyik hosszabb utcai futását is említhetjük, a mozgás szabadsága mindig a környezet és a cselekvés kényszerű rabságával ütközik.) A „búcsú Párizstól” képsorán kívül, még előbb, egyszer alkalmaz a film ún. „szubjektív kamerát”, itt egy „forgó hordó” falához tapadva Antoine szemével látjuk a mutatvány nézőit: gyorsuló, összemosódó körbe folynak az arcok, az egész külvilág. Melyből el kellene menekülni.

„Egy boldogtalan felnőtt újrakezdheti az életét valahol másutt, felcserélheti környezetét, újraindulhat a nulláról. Egy boldogtalan gyereknek ilyesmi eszébe sem jut, ő csak érzi, hogy boldogtalan, de fájdalmának nevet sem tud adni, és ráadásul legbelül nem okolja szüleit vagy a felnőtteket a szenvedésért. A boldogtalan gyerek mindig bűnösnek érzi magát, és ez a legszörnyűbb...” Truffaut későbbi filmjében, a *Zsebpénz*ben, beszél így egy rokonszenves tanár. A *Négyszáz csapás* Antoine-ja kifelé tart a gyerekkorból, megszökne, hogy valahol másutt kezdje újra az életét. De csak a néptelen tengerpartig jut, hogy végül szélfútta arca egy napilap rendőri fényképévé tűnjön át.

Ardai Zoltán: A macska nyolc éve

A csehszlovák „új filmről”[*]

Hogy a *nouvelle vague* indulását tárgyaló tanulmányok többsége említést is alig tesz az akkori idők nagypolitikai fejleményeiről, ennél mi sem magától értetődőbb. Mi sem *indokoltabb* viszont annál, hogy a szintén akkortájt felvirágzó „lengyel filmiskola”, vagy a későbbi csehszlovák „új film” keletkezéstörténetét talán még sohasem taglalták az SZKP 1956-os kongresszusának megidézése nélkül. Sőt, ha a csehszlovák „új filmről” - az utóbbi negyven év legkiemelkedőbb kelet-európai filmvonulatáról - van szó, a szokásos kongresszusi kitérő még kiegészítésre is szorul. Csehszlovákia egykori politikai olvadása ugyanis rendkívül lassan és egyenetlenül zajlott: Sztálin roppant Moldva-parti szobra 1963-ig vigyázta a prágaiakat, s a hivatalos zsdánovizmus gyakorlata még ekkorra sem vedlett át másfajta (egyezkedő típusú) kultúrpolitikává. Hogy fellazult egyáltalán, azt sokáig csakis irodalmi és színházi események jelezték világosan.

A szobor és a folyó

Az ötvenes évek második felében, amikor *A negyvenegyedik*, a *Csatorna* és a *Hannibál tanár úr* után egyre több kelet-európai film szerzett újfajta *európai* hírnevet, Csehszlovákiát e műnemben Jiři Trnka bábfilmjei reprezentálták mindenekelőtt - miként már korábban is. Az ő figurái voltak ez idő tájt a legigazibb csehszlovák mozialakok: bábok, de őszintén és érdekesen azok. Illő még megemlítenünk Karel Zeman fél-animációs filmjét, az *Ördögi találmány*t, amely a Verne-könyvekből ismert módon metszetek világát oldja ki dermedtségéből. A helyi játékfilmezés korabeli legjelesebbjei - Martin Frič (a legidősebb), Otakar Vávra, Jiři Weiss, Jiři Krejčik, s a kettesben dolgozó Jan Kadár és Elmar Klos - képesnek bizonyultak ugyan némi megújhodásra, de az eredmény egyelőre nem volt több, mint hogy a szocialista verziójú „papa mozija” becsületesebbé vált. (Ezt főként Krejčik *Magasabb elv* című filmje mutatta, 1959-ben.) Iskolateremtő műveket persze nem annyira tőlük, a mesterektől, mint inkább a harmincasok generációjától lehetett várni, ám Karel Kachyňa, Vojtìch Jasný, František Vláčil vagy az 1927-ben született Zbynek Brynych akkori művei szintúgy alig frissítették a levegőt. Csak a *Vágyak szárnyán* (Jasný, 1958) és a *Fehér galamb* (Vláčil, 1959) szenvelgő, de átható lírizmusa engedte sejteni, hogy a csehszlovák film szélcsendje nem üres csend, hogy fojtottan érlel valamit. A rendezők természetesen ennél többet sejtettek, sőt, tudták, mennyire mesterséges ez a szélcsend. 1960 körül nem azért nem létezett huszonéves rendezőnemzedék Barrandovban,[+] mintha a fiatal filmesek valamiféle ifjúkori rezignáció fátyolosságával vágytak volna az önálló rendezésre, hanem éppen azért, mert ők kívánták a legszenvedélyesebben bebizonyítani, hogy elevenebb szemléletű filmeknek jött el az ideje. Ilyen időről hivatalosan szó sem lehetett. Csakhogy a pallérozódásra utasított, kiéhezett fiatalok 1962-ben már rajként tolongtak a stúdiók környékén. Két elégedetlen nemzedék és hozzá még egy új raj: három egymásra torlódott korosztály, mégpedig gyűlölködő belviszályok nélkül, egymást egyre előrébb tapodva - hogyan lehetett volna már megfékezni őket? Feltámadt a szél és megáradtak a vizek.

---

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1988/5. számában. A tanulmány megtalálható a *Tavasz és nyár között (A cseh és szlovák film antológiája)* című kötetben (válogatta és szerkesztette: Zalán Vince, Budapest Film - Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990, 5-17.).

[+] Barrandov Stúdió - a prágai filmgyár.

Autonómia

A művészi értékű filmek áradata 1962-63 után példátlan méreteket öltött Csehszlovákiában. E vészes filmözönt csak forgalmazási megszorításokkal - és betiltásokkal - lehetett gátak közé szorítani. Igaz, ha az itteni művészeti élet *egésze* nem vetett volna erős hullámokat 1963-ban, a barrandovi és pozsonyi filmgyártási rendszer átszervezésére sem kerülhetett volna sor, legalábbis művészetbarát szellemben nem. (1963-ban zajlott le például a híres prágai Kafka-konferencia is, sajátos összecsengésben azzal, hogy az Antonín Novotny vezette állam ez évben kezdte meg a sztálinizmus áldozatainak sokáig halogatott rehabilitációját.) Az önálló művészeti tanácsokkal működő új filmprodukciós csoportok 1968 tavasza előtt nem tudtak igazi autonómiát kivívni, ám harcállásban tudtak maradni. A csehszlovák filmgyártás (amelynek előző virágkora a harmincas években volt) 1966-ra hasonló világcsodává nőtt, mint korábban az olasz. Az üzleti siker sem volt csekély, és ez nem csupán a két Oscar-díjas cseh filmnek köszönhető. Barrandovban még a blődli-szinezetű komédiák művelői is ihletetten dolgoztak; a *Limonádé Joe* (Oldřich Lipský, 1964), vagy a *Ki ölte meg Jessyt?* (Václav Vorlíček, 1966) ötletmámora a mai nézőt is magával ragadja. De mindebben mégiscsak az volt a legbámulatosabb, ahogyan húsz-huszonöten a csehszlovák rendezőseregből organikusan változatos filmművészetet (nem egyszerűen egy sor jelentős film-művet) teremtettek, holott ez eleve ellentmondott a felső politikai irányvonalnak. Egymás filmjeitől sarkallt, egymással jórészt összedolgozó vagy egymást megsegítő alkotókról van szó, akik igen szoros munkakapcsolatot tartottak operatőrjeikkel, egy viszonylag kis létszámú színészgárdával - és az irodalommal. A korszak cseh írói, alig néhány kivétellel, forgatókönyvíróként is működtek. Mások, mint Jan Procházka (Kachyňa mellett), vagy Ester Krumbachová (Věra Chytilová mellett) épp forgatókönyveikkel váltak jelentős írókká, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek vagy Antonín Máša forgatókönyvírókból váltak jelentős rendezőkké. Jan Cuřík társszerzője volt egyes, általa fotografált filmeknek, Jiří Menzel pedig - az „új hullám" egyik legnagyobb rendezője - színészként is gyakran felbukkant, nemcsak a maga műveiben, hanem Kadár és Klos, Ewald Schorm meg Máša egy-egy rendezésében, illetve Hynek Bočan filmjeiben. Akárcsak Olaszországban, itt is születtek nevezetes „rendezői antológiák": a *Gyöngyök a mélyben* című epizódfilmet Jaromil Jireš, Chytilová, Jan Němec, Menzel és Schorm rendezték Hrabal novellái alapján, a szintén 1965-ös *Bűntény a leányiskolában*t Menzel, Ladislav Rychman és Ivo Novák készítették, Skvorecký-írások nyomán.

Normák bukása

A „szocreál" hittani célzatú stilizációja már 1961-ben is végnapjait élte (Věra Chytilová felzúdulást keltő munkája, a *Mennyezet* már „plein airben" - átkozott francia szellemben - merészelt prágai utcaképeket mutogatni), de csak 1962-ben döntötte sírba Jasný szatíra-fantáziája, az *Amikor jön a macska*, éppen a maga másfajta, végletes stilizációjának erejével. Ez a „színről színre" láttató film szegte meg először azt a tartós normát, amely szerint a felszabadult játékosságnak csak animációs művekben van helye, hacsak a rendező nem a tőkésvilágot kívánja ostorozni. (Megjegyzésre érdemes, hogy Jasnýforgatókönyvíró-társa, Jiři Brdečka - akiben a *Limonádé Joe* társszerzőjét is tisztelhetjük - Trnka munkatársaként vált ismertté még a negyvenes években.) Jasnýval és Brdečkával egy időben a szlovák Štefan Uher is meghirdette a stilizáció forradalmát *A Nap a hálóban (*vagy: *Napfény a csapdában)* című művével, ám ez a szürreális-parabolisztikus filmpoéma egy ideig dobozban maradt.

Az az áramlat, amelyet „utólagos cseh iskolának” nevezhetünk, ugyancsak 1962-ben indult el, Kadár és Klos jóvoltából. *A halál neve Engelchen*, témáját és jellegét tekintve akár 1956-ban is készülhetett volna: hogy nem így történt, annak főként külsődleges okai vannak. A második világháborús időszak 1948 utáni, áldrámai, akadémikus mozi-feldolgozásait azonban most csakugyan megrázó művek sora követte. Nem „háborús filmek”, hanem történelmi, egyszersmind lélektani víziók, amelyek - a sort megnyitó művek stílrealizmusa után - egyszeri elegyeit keverték ki a formabontóan lírai és komoran drámai elemeknek s olykor (eltérően a „lengyel iskola” tónusaitól) a derűnek és az iszonyatnak. Tegyük hozzá, hogy ez a belső vonulat - Brynych: *Transzport a Paradicsomból* (1963); *Az ötödik lovas a félelem* (1964); Kadár és Klos: *Üzlet a korzón* (1965); Kachyňa: *Éljen a köztársaság!* (1965); *Szekérrel Bécsbe* (1966) stb. - nem vált el élesen a fiatalok képviselete „új hullámától”. Tematikailag sem - az „új hullámos” Jan Němec első filmje, akárcsak később Menzelé, a német megszállás idején játszódik -, és filmnyelvi tekintetben sem, legalábbis ami Kachyňa és Brynych 1963 utáni stílusát illeti. Egyébként a középnemzedék minden tagja forgatott „mai történeteket” is; ezek közül különösen *A vádlott,* Kadár és Klos hevesen politizáló 1964-es filmje keltett nagy feltűnést.

Fekete Péter elindul

Utólag már világosan látni, hogy az 1957 és 1962 közötti cseh film sem volt egészen híján a nemzeti eredetiségnek. Zeman trükkökben tobzódó játékkedve és Vláčil hideg könnyei - mintha valaki embercsontok fölött mélázna a lassú esőben - olyan „helyi színeket” jelentettek, amelyek irodalmi megfelelőit *együttesen* megtaláljuk már Karel Čapek novellisztikájában, éppúgy, mint az újabb cseh irodalomban: még Milan Kundera oly száraz prózájában is. A csehszlovák „új film” megőrizte ezeket a hangulati-szemléleti komponenseket, de nyilvánvalóbban társította őket Hašek, illetve a német nyelvű Kafka szellemével. (Miként a kortárs irodalom is tette: Hrabal, Skvorecký, a drámaíró Vaclav Hável, később Páral és mások.) Ennél azonban több történt. Maradjunk csupán a filmnél: a *Fekete Péter* (Miloš Forman, 1964), az *Egy szöszi szerelme* (Forman, 1965), az *Intim megvilágításban* (Ivan Passer, 1965), a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Menzel, 1966), az *Ünnepségről és a vendégekről* (Němec, 1966), a *Százszorszépek* (Chytilová, 1966) és a *Tűz van babám!* (Forman, 1967), hogy csak a legfőbbeket említsük az „új hullám” remeklései közül, nem csupán az irodalmi hagyományok filmi felvirágoztatásával hoztak újat. Először is egyénei szemléletű filmesek műveiről van szó. Másodszor: akadt valami, amit ezek a filmesek egyszerre, nemzedékként láttak meg a környezetükben, s amit addig mintha ködök takartak volna el. Ez a valami - a mindennapi élet újfajta „szocialista” bizarrsága - nemcsak Csehszlovákiában várt felfedezésre, ám a cseh kultúrát talán mindig is inkább jellemezte a furcsaságok és abszurditások iránti érzék, mint mondjuk a lengyelt vagy a magyart (Gombrowicz, Mrożek, Lem vagy Örkény életműve ellenére). Mindezt egyszerre támasztja alá, hogy az „új cseh film” reveláló erővel hatott az értelmiség jó részére mindkét szomszédos országban.

Hogy az élet mindenkor és mindenütt furcsa, az régről tudható, (Menzel művészete eleinte éppen múltbéli históriákon át, titkosan kapcsolódott a jelenhez.) Más dolog viszont tudni azt, hogy nem tűnt el - sőt nem is tűnhet el - minden múltban született furcsaság a KGST kohótüzében, bár itt is sok minden kicsinnyé zsugorodott. Hogy a szocializmus gyakorlata a groteszk típusú képtelenségek új mutációit hívta életre, az megint csak köztudott volt már a hatvanas évtized előtt is. Ám, hogy ezek egy része roppant tartós immunitásra tett szert, s még újabbakat is kiválaszt magából, azt ismét csak más dolog tudni. Ezeket a felismeréseket először a cseh filmművészet közvetítette messzehatóan. De legyünk pontosabbak. A heroikus-

romantikus szocializmuskép szívós ködfoltjait nem csupán *cseh* művészek ritkították akkoriban. Náluk vált viszont először igazi, szophoklészi súlyú mondanivalóvá az, hogy „a szocializmust építő" társadalom eljutott a maga tragikomikus világállapotába. A cseh moziban tűntek fel először - a jelenkorra valló filmhősökként - kisfiúsan tevékenykedő vagy ténfergő atyák, s itt indult el Fekete Péter, mint a Közért zsenge ügynöke egy gyanús vásárló nyomában. Talán a *Fekete Péter* volt az első kelet-európai film, amely egy effajta apró, komikus jelenettel kalandizgalmat tudott kelteni: megsejtve, hogy Közért-alkalmazottak mindennapjait figyelvén korunk valamely titkához férhetünk közelebb. A néző persze amúgy maga is Közért-dolgozó, tűzoltó és így tovább: „nem kell művész-mozit néznie, hogy ismerje az életet". Hogy azonban ez ennyire egyszerű volna, azt tagadnunk kell. Még egy olyan nyilvánvaló jelenség is, mint a fényreflex (mondjuk: vörös fényreflex zöld faleveleken), szinte észrevétlen maradt, míg csak múlt századi festők ábrázolásra nem érdemesítették.

Forman és a többiek jelentkezése óta több mint húsz év telt el, s immár csak kevesek hiszik azt, hogy az ő fura hétköznapi élményeiknek - életüknek-haláluknak - nincs köze nagy összefüggésekhez (és nagy összefüggéstelenségekhez - tehetjük hozzá). Igaz, ez még nem maga a boldogság. Pusztán csak rágcsálódni régi felismeréseken kétségkívül örömtelen és fárasztó dolog. Talán fáradtabb lett a „filmszem" is, már nemigen próbál rádöbbenteni minket olyasmire, amit nézünk-nézünk, de nem látunk a mai világban. Ha elfordítjuk tekintetünket „a pusztulás képeitől" (az akciófilmek fantazmáitól), többnyire a triviális *pusztulgatás* untig ismert (sokszor „csehes") jeleneteibe ütközünk, természetesen nemcsak a moziban. A hatvanas évek legjobb cseh filmjei azonban ma is elevenek, hiszen még a legmélabúsabbak is szinte expedíciós kedvvel készültek (merő komorságból öntött mű csak egy akadt köztük), s ami ugyanilyen fontos: mindannyiszor a személyesség hitelével.

A rejtőzködő ördög

Mire Miloš Forman, egykori televíziós segédrendező elkészíthette első játékfilmjét, már „harminckét éve elszelelt". (Ebből nyolc a filmfőiskolai diploma után.) A *Fekete Péter* mégsem vall semmilyen alkotói keserűségre vagy görcsös igyekezetre. Hasonlóan a korábbi Forman-művekhez - ahhoz a két, 1962-es dokumentumfilmhez, amely összevontan, *Verseny* címen vált ismertté - ez is majdhogynem vidám hangvételű film; egyfajta ifjonti tekintet leleplező erejéről tanúskodik. De ilyen a rendezői tekintet még az *Egy szöszi szerelmé*ben is: meghatódás nélkül kedves és gonoszság nélkül kegyetlen. A hagyományos drámai szerkezet feloldása és a szabad kamerakezelés olyannyira odaillő szerepet játszik a formani mulatságban, hogy az eredeti *cinéma vérité* alig is jut eszünkbe, miközben ezeket a - fekete-fehér - filmeket nézzük. Törmelék-eseményekből, megismételhetetlen gesztusokból és hangsúlyokból szövődő jelenetek sorjáznak előttünk, amelyekben soha semmi nem teljesül drámai történéssé. Forman és operatőrei - a *Fekete Péter*ben Jan Němeček, egyébként Miroslav Ondříček - a mindennapi natúrában bújkáló szürreáliákra figyeltek fel elsősorban, s főként a *hosszan kitartott* jelenetek révén értek el különleges hatást. E képsorok hősei nincsenek híján reményt-adó emberi vonásoknak, s viszonyaikban erősen érezni még bizonyos éltető hagyományokat. Az idősebb szereplőkből általában nem hiányzik némi ódon színezetű, bumfordi korlátoltság sem, de tévedés volna a formani komikum legfőbb forrását ebben megjelölni. A szereplők *együttese* komikus itt is: *mind abban a hiszemben vannak,* hogy épkézláb mivoltuk szerint élhetnek, holott ez nem áll módjukban. Azt hiszik például, hogy a bálok még bálok, mint rég, holott már ki tudja mik. Ők meg csak bámulnak egymásra, köszörülik a torkukat, izzadnak, fontoskodnak, vagy a vállukat vonogatják. Nem ismerik fel maguk között a rontást, csak saját zavarukat érzik ki-ki a maga módján. Sokan maguk is

akaratlan művelőivé válnak a törpítő varázslatnak, amelyben még a hagyományerősítő törekvések is bornírtságokként jelennek meg. Fekete Péter csigavérrel szemlélődik - titkon azt várja, hogy ráébredjen a feltételezett igazi élet „forszára" -, míg végül már mukkanni sincs kedve (így aztán apjának is torkán akad már a szó). Andula, az *Egy szöszi...* cipőgyári hősnője viszont örökös mesélgetéssel (a leányszálláson éjjel elsuttogott valótlanságokkal) próbál túljutni egy képtelenül ostoba kifejletű magán-forradalom emlékén. - Mindez bájos és nyomasztó egyszerre. A mai nézőnek még inkább az, mint az akkoriaknak vagy épp Formannak lehetett: mi az utóbbi húsz év vesztegetéseit is érezzük a *Fekete Péter* és a *Szöszi* láttán. Első színes filmje forgatásakor Forman mintha már tartott volna a jövőtől: a *Tűz van babám!* színeiben gogoli szatíra-méreg izzik fel, s a bálmotívum itt a film egész szerkezetét átfogó metaforává nő.

E bál résztvevői már kevésbé bájosak: inkább lopnivaló holminak örülnek, mint egymásnak. A dialógusok ezúttal önmagukban is sokat mondanak, a cselekmény modellszerűbb, mint korábban, ám a színészi játék változatlanul mikrorealista. A bálbizottsági tagok arcán például lenyűgöző változatait figyelhetjük meg a gondterhelt mimikának. Egyre butábban festenek ezek az arcok, mintha a bizottság azon fáradozna rendületlenül, hogy egy elővigyázatosságból vízzel telített medence mélyén kellemes tábortűz lobogjon. (Utóbb persze mindenki odébb szorul innét, s melegszik, ahogy éppen tud: égő tetőgerendák és házfalak lángjainál.) „Tűzoltóbál" - ez Forman óta olyanfajta fogalom, mint Csehov óta a „hatos számú kórterem".

Magányos pólusok

Az „új rajban" éppen a kamasz-zseniként emlegetett (Formannál hat évvel fiatalabb) Jiři Menzelé volt a legbölcsebb film-tekintet, ugyanakkor ő készítette el minden idők egyik legoptimistább *nagy* filmjét. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* Hrabal azonos című prózaremekének egyenértékű adaptációja. Ez természetesen úgy lehetséges, hogy a kisregény és a film felülmúlják egymást: értékeik nagyrészt különbözőek (a műnemi különbségtől függetlenül is). Az a sajátos életöröm, amely ebben a Hrabal-regényben sötét és érdes tónusokkal keveredve, mintegy áttörten jelenik meg, a filmet szinte teljesen átszellemíti: „igazmesévé" lényegíti. - Hrabal és Menzel vasútmenti történetében mintha Forman köznépi alakjait látnánk viszont egy korábbi közös állapotukban, amikor még nem rejtőzködő rontásokkal küszködtek, hanem a fasizmussal álltak szemben. Világuk épségének e szörnyű próbatételét olyan könnyed, részben öntudatlan erővel állják ki, ami igen nagy energia-tartalékokat sejtet. (Alighanem a rejtélyes formani poézis is innen származtathatjuk.) Bár korántsem érdektelen ismeret, hogy a szóban forgó energiák mily módon halmozódtak fel cseh földön évszázadok során, a néző mégis áldhatja Menzelt és Hrabalt, akik nem beszéltetik erről filmjük szereplőit. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* olyanfajta „nemzeti film", amelyben a történelmi film-momentumok egyetlen vonása sem tűnik fel (sem a kommerszeké, sem a súlyosabbaké), s amely éppúgy nem egyszerűen „a csehekhez szól", mint ahogyan a *Szegénylegények* sem csupán a magyar kultúrát gazdagította. Tapičká forgalmista és társai persze láthatólag cseh-vidéki emberek. Napi munkájuk éppoly higgadtan folyik, mint akár svájci kollégáiké, de közben a vasúti irodában galambszárnyak csattognak, s a helyi bélyegzők lenyomatai nemcsak formapapírokra, hanem női fenekekre is odakerülnek. A filmbeli életképek jelentősége azonban messze túlnő mindenféle néprajzi kereten, már pusztán azáltal is, hogy *megszállás-kori* zsánerekről van szó. Úgy látszik, a háborús megszállás itt senkinek sem ok arra, hogy feladja örömeit, rigolyáit és apró-cseprő ügyeit, nem is beszélve a komolyabb magánügyekről. Ebben viszont egyetértés, mégpedig segítőkész egyetértés van a környék lakói közt. (Végtére is nincs mindig alkalom hatékony ellenálló-akciókra, ezek egyéb

ügyek mellett is kitűnően elintézhetők. Ellenben, ha az élet nem zajlana a maga módján, abból csak nagyon szomorú dolgok származhatnának, némely fiatalember például szűzen halna hősi halált.) A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* komédia is, tragédia is, mégsem tragikomikus mű. A komikum itt nem eltörpíti a tragikumot, hanem felnő hozzá, úgy változtatja mássá. Tapičká soha *mulatságosabb* látványt nem nyújtott, mint éppen akkor, amikor a *legnagyszerűbbnek* látjuk: a befejező képeken. Fura, röhögő, görbe lény, egész figurája lobogni látszik a lőszerrobbanás szélében. A film összefoglaló pillanata ez, egyetlen mondatban nehéz értelmezni, de megteszi talán egy ideillő versidézet is. Egy román költő, Marin Sorescu írja: „A halál valamennyi kérdésére / Svejk ezt válaszolta / Csókold meg a seggemet".

Menzel következő műve a Vladislav Vančura regényéből forgatott *Szeszélyes nyár* (1967). Filmnyelvi tekintetben közel áll a *Vonatok*hoz, máskülönben viszont egyfajta ellenpontja ennek. Mindkét film legtöbb képe artisztikus fotográfiaként önállóan is megállná a helyét (operatőr: Jaromír Šofr), a képsorok itt is, ott is zenei vágás-rendbe tagolódnak, s mindkét forgatásnál egyaránt érvényesült Menzel színházi tudása. Csakhogy a *Szeszélyes nyár* pasztózus színekben tündöklő, szomorú komédia, amelynek főhősei kamaszokként viselkedő javakorabeli urak. Nyári időtöltéseik színterén (egy századeleji kisvárosban), a potenciális életművészek önérzetével mozognak, olykor kellemesen borongva helyzetük méltatlan voltán. Sajnos azonban bekövetkezik, amiről álmodoztak: egy tagadhatatlanul szép nő tűnik fel a közelükben. A nő nem valamely arszlán oldalán, hanem egy kótyagos kötéltáncossal érkezett ide, de a kihívás így sem kevésbé súlyos. (Valaki lebegni képes a magasban - *itt?*) A kötéltánc-produkció másokat is felzaklat, s egy izgatott beavatkozás folytán az artista nemsokára sajgó porcikákkal nyomja az ágyat. Ily módon (meg a nyár kegyelmes szeszélyéből) a szőke lány végül elérhetővé válik az egyik életművész számára, s ez már valóban csapással ér fel: a potencialitás ábrándjai elfoszlanak, csak a nyári vidék párázik tovább, közömbösen. Ez a filozofikus menzeli *retro* inkább Ivan Passer *Intim megvilágításban* című modernkori helyzetrajzával rokon, mint a *Vonatok*kal. Menzel finoman stilizál, Passer a formani műhely módszerét követi, de mindketten a rezignált megértés és az éleslátó humor keverékével ábrázolják ugyanazt: a békés kilátástalanság állapotát. Az *Intim megvilágításban* a Forman-filmeknél is sűrűbben halmozza a zseniálisan naturális, könnyedén mélyre-világító jeleneteket, ugyanakkor ezek érettebb egységbe szerveződnek itt. Passer, aki a hatvanas években mindvégig Forman egyik szerzőtársa volt, önálló rendezőként a *cinéma vérité*-jellegű komédia bölcs változatát teremtette meg.

Mint ahogyan a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* is egymagában jelölte ki a csehszlovák „új film" egyik szemléleti pólusát, a másik pólust is magányosan képviseli *A tékozló fiú*, Ewald Schorm 1966-os műve. Schorm már az 1964-es *Mindennapi bátorság*ban is komornak mutatkozott, de *A tékozló fiú*ban már düh sincs, csak csendessé teljesülő kétségbeesés. Utoljára ez az odavetett mondat hangzik el itt: „Azért én nem szeretlek". Ezután a központi színhelyül szolgáló ideggyógyintézet kivilágított, esti ablakait látjuk közeledni, végül már csak egyetlen ablakot, míg az ablakkereszt szétolvadni nem látszik az üres fényben. A tékozló fiú, aki már sohasem jut vissza innét „az épek világába", nem más, mint a *Mindennapi bátorság* néhány évvel idősebb hőse. Azóta semmivel sem viseli könnyebben a becsületét fenyegető munkahelyi megalkuvásokat, sem pedig a rokonsági ebédek önelégült ceremóniáit: talán ilyen *alkat.* A tragikomikus egyensúly nem az ő esete. Nem „eszményei megőrzéséért", hanem puszta szellemi létéért küzd, és valóban ez a tét. Schorm egy személyiség-típus társadalmi elnyomását regisztrálja iszonyattal, s általánosabban azt, hogy egész környező világa egyre reménytelenebbé csonkul (mint minden társadalom, amely pusztító deviancia-helyzetbe szorít természetes magatartásformákat). Ennyit azonban kevés mondanunk Schormról, korai filmjei ugyanis nem illusztratívak, még csak publicisztikus színezetük sincs.

Súlyosan nyomasztó jellegük éppen abból fakad, hogy humortalanul is ugyanolyan bonyolult-komplex művek, mint bármelyik Menzel-film. Sötét teljességükben külsődlegesen, holmi honi fűszerként hatna csupán a humor. A szakmai világsikert aratott *Mindennapi bátorság* ziháló ritmikája, s *A tékozló fiú* filmnyelvi puritanizmusa a „lengyel iskola" nagyjait idézi: Schorm hangja hazájában társtalan volt. A pozsonyi Koliba Stúdió egykori fiatal rendezőinek dühödten rapszodiális hangvétele nem áll nagyon távol a *Mindennapi bátorság* stílusától, de az ő haragjuk boldogabb. A szlovák „új hullám" filmjeiben a társadalom kicsinyességével - és a történelem brutalitásával - anarchikus szenvedély áll szemben; Juraj Jakubisko vagy Elo Havetta filmhősei számára az élet nem elkeseredett küzdelem, hanem vad *tánc.* Ahogyan Jakubisko 1966-os *Krisztus korú*jának főszereplője vallja: „Szerelem, őrület és halál".

Látomás és gondolat

A hatvanas évek csehszlovák film-kozmoszában nem egyféle tér létezett. Nem csupán a Forman-Passer-Schorm vagy Menzel-filmek *meghatározott* tere. Olyanfajta metafizikai terek is kanyarogtak itt, nem kevésbé jelentősen, amelyekben a kor (és a múlt) realitásai fantasztikus alakzatokba vetődve jelentek meg: az álmok időtlenségével. A fantasztikum olykor betört a konkrét idejű térbe - így vált groteszk baletté az *Amikor jön a macska* -, máskor pedig a konkrét idejű tér nyílt meg vizionárius módon, mint a *Josef Kilian*ban (1963), Pavel Juráček és Josef Schmidt közösen rendezett filmjében. (Kilian nem más, mint Kafkának - pontosabban Josef K.-nak - kései alteregója. Neki sem jut jobb sors: nyoma vész a hatvanas évek hivatalfolyosóin.) Jan Němec első műve, *Az éjszaka gyémántjai* (1964) még szintén a látomásszerűvé bomló konkrét világ körén belül játszódik, ám az *Ünnepségről és a vendégekről* terített asztalai már az imaginárius tér határsávjában lebegnek (az erdős vidékekkel együtt, ahol az előkelő party szörnyűségbe fullad). E határokon táncikálnak - át-meg visszaugrándozva - a *Százszorszépek* visongó hősnői is, akik aztán sziszegőre fogják hangjukat és mélyen bemerészkednek a titkos zónába. (Maga a földkerekség várja ott őket, óriási uzsonna formájában.) S hivatkozhatunk még Zeman 1964-es *Bolondos históriá*jára is. Zeman immár az „új hullámhoz" kapcsolódva folytatta, amit az ötvenes évek végén elkezdett; a *Bolondos história* már Juráček forgatókönyvéből készült.

Juráček az új hullám talán legmozgékonyabb egyénisége volt. Ő írta Schmidt *Hétvége az Ózon szállóban* című, 1966-os világvége-filmjét, de társszerzője a Kundera nyomán készült *Senki nem fog nevetni*nek (Hynek Bočan, 1965), sőt a *Százszorszépek*nek is. Önálló rendezésében, a *Minden fiatalember*ben (1965) a Passer-féle humort ötvözi kafkai pszichológiával. Juráčeket akkoriban Němeccel egyenrangú tehetségként tartották számon (egyébként egyszerre végeztek a FAMU-n, Prága filmfőiskoláján), de az „1969-es politikai normalizációig" csak Němec képességei forrtak ki igazán.

Mint ahogyan számos e századi cseh költő verseiből, Němec filmjeiből is *hideg* poézis árad. A látszólag álomi irracionalitással előszóródó motívumok kristályos fénytörésű gondolati absztrakciókba rendeződnek bennük. Ezt a *Százszorszépek* esetében ugyanígy elmondhatjuk, de szembetűnő a különbség is. Chytilová ezúttal a kaleidoszkopikus stílusegység mesterének bizonyul; a *Százszorszépek* vibráló szürreális ábrái sokféle más elemmel keverednek. (A vécéőrző mamuska jelenete például - eredeti helyszín, önmagát játszó amatőrszereplő - beillene Forman bármelyik filmjébe.) Němec viszont - minden alkalommal - az atmoszféra-teremtés mestere. Az *Ünnepségekről és a vendégekről* a szó legközvetlenebb, érzéki értelmében is ijesztő burleszk, minden ízében. Az amatőr szereplőkkel eljátszott történet legfőbb mozzanata ugyanaz, mint *Az éjszaka gyémántjai*ban volt: az embervadászat. Ott - az Arnost

Lustig írása alapján készült filmben - egy csapat kedélyes fasiszta öregember eredt két lágerszökevény nyomába. Itt, az *Ünnepségekről...* képsorain hölgyeket-urakat látunk kutyákkal felkerekedni, egyetlen úr üldözésére. (Ő korábban megelégelte az ünnepség morbiditásait és távozott.) Hogy kifélék-mifélék ezek a megalázott vendégek - akik ahelyett, hogy otthagynák az ünnepeltet, buzgó eszközeivé válnak -, azt nehéz pontosan meghatározni. Mindenesetre ami itt lezajlik, összecseng a *Tűz van babám!* cselekményével is, nem csupán *Az éjszaka gyémántjai*t idézi fel. Fájdalom, Němec első műveinek kópiái mára úgy felszívódtak, mint Josef Kilian; a filmklubokban csak *A szerelem mártírjai*val találkozhatunk (1967). Ez is kitűnő film egyébként, még a slágerkirály Karel Gott is lenyűgöző benne, amint falzettben áriázik egy kastély udvarán. A kosztümök századelejeiek, akárcsak Antonín Máša *Szálloda idegeneknek* című 1966-os művében. (Ez és *A szerelem mártírjai* igen szoros tematikai és hangulati rokonságban állnak egymással. Máša, mint forgatókönyvíró, Schormmal működött együtt a legsikeresebben, legjobb *rendezése* viszont éppen a *Szálloda*, ez a szecessziós burleszk-tragédia.)

Chytilová a *cinéma vérité* nyomdokain kezdte: az *Egy zsák bolha* már 1962-ben előlegezte Forman játékfilmjeit (főként az *Egy szöszi szerelmé*t). Az 1963-as *Éva és Verá*ban aztán a szabad stílus mértani konstrukcióval társult, meglepően harmonikus módon. E mű két rendkívül különböző magatartás szembeállítására épül, legalábbis eleinte így hisszük. Az egyes jeleneteknek megvan azonban a maguk önálló élete is, s mindinkább átértelmezik a film alapszerkezetét: a kontrasztnál fontosabbá válik a párhuzam. Kitérőt érdemel, hogy 1963-ban egy másik rendező is feltűnést keltett a dokumentarista stíluselemek koncipiált[++] alkalmazásával: Jaromil Jireš volt az. A *Sikoly* a korabeli Prága nagyon is valóságosnak tűnő utcáin és házaiban játszódik, főszereplője viszont mintegy az ötvenes évek mozijából lépett át ide: becsületes szívű, takaros munkaruhában közlekedő tévészerelő, aki nemsokára apa lesz. Tekinteténél nincs tisztább tükör, márpedig a prágai embereket többnyire az ő szemével látjuk a filmben: ami itt görbének látszik, az csakugyan görbe. (A *Sikoly*t az *Amikor jön a macska* operatőre, Jaroslav Kučera fényképezte. Kučera 1964-es munkája *Az éjszaka gyémántjai* volt, aztán a *Gyöngyök a mélyben* következett, majd a *Százszorszépek.*)

De most már lássuk a *Százszorszépek*et. Peter Hacks egyik szigorú megállapítása szerint „a *femme fatale* következmények nélküli mellékhajtás a nő emberré válásában". Így folytatja: „Minden látszatforradalom megmámorosodik a botránytól, minden látszatemancipáció a kurvától." Ha a *Százszorszépek* nevetéstől dülöngélő, csinos szörnyecskéi kikandikálnának a filmből, s szemügyre vennék e tételt, újra csak sikítva kacagnának. Abban a világban ugyanis, amelynek ők a *femme fatal*-jai, már nem lehetséges igazi radikalizmus, így látszatradikalizmus sem. Ebben az egyszerre tiritarka és szürke mozaikvilágban mi volna dicsőbb a *vállalt* infantilizmus botrányánál? Ehhez persze a férfiak infantilizmusa túlságosan tétova. Balek mind: az ő idejük nem eljött, hanem elmúlt. Don Giovanni formátuma itt eleve elképzelhetetlen; szerepe félszűz fruskáknak jut. E nemesúr démonikus élete egyben életmű is volt: filozófiai érvényű társadalomkritika (főként a házasság intézményének gyakorlati kritikáján át). Lázadó immoralitásában a lovag egyenrangú társa volt a morális szemlélet nagy lázadóinak. Mivel ember el nem bánhatott vele, úgy végezte, hogy egy este beállított hozzá valamely kőszobor, és pokolra taszította. A *Százszorszépek* hős csirkéi ártatlanabbak, ugyanakkor ártalmasabbak a nemes donnál - csak szétkapirgálni tudják a világot - mégsem érkezik hozzájuk rémítő vendég (az olykori ürességérzeten kívül). A *Százszorszépek* világa azonban nem oly buborékszerűen zárt, mint Němec főművéé, ily módon még a világhatalmú

[++] koncipiál = megtervez, kigondol

állatkák sem ismerhetik ki. A befejező képsorokban bombák robbannak, egy enigmatikus[+++] felirat pedig a morális szemlélet jelenlétét nyomatékosítja. (Erre eddig egyetlen jelenet utalt, amelyben a lányok elnémulva figyeltek néhány nem rájuk figyelő „furcsa" embert.) Chytilová jelzi: amit filmjében eddig előtárt, nem maga az emberi mindenség.

Valóban nem. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Barrandovba a hatvanas évek estéjén végül bekopogott a csehszlovák „új film" kővendége.

A csehszlovák „új film" természetellenesen meredek ívben hanyatlott le. Vélnénk: ez 1968-ban történt. Nem: egy-másfél évvel később, a „politikai normalizáció" szeszélyes menete szerint. Ezen folyamat leírása helyett azonban álljon itt inkább néhány filmcím: nevezetességek sora a csehszlovák filmművészet utolsó éveiből.

1968.: *Valamennyi honfitársam* (Jasný), *A paradicsomi fák gyümölcsei* (Chytilová), *A pap vége* (Schorm), *A hullaégető* (Herz), *Bűntény a mulatóban* (Menzel), *Oratórium Prágáért* (Němec), *Szökevények és nomádok* (Jakubisko); 1969.: *Egy különös úr* (Kachyňa), *Tréfa* (Jireš), *Becsület és dicsőség* (Bočan), *Egy kezdő hóhér első ügye* (Juráček), *Ecce homo Homloka* (Papoušek), *Pacsirták cérnaszálon* (Menzel), *Mulatság a füvészkertben* (Havetta), *Madarak, árvák, bolondok* (Jakubisko). Így ment el a macska.

[+++] enigmatikus = talányos

Báron György: Hollywood és Marienbad

A film és a „hetvenes évek”[*]

„Míg a többi művészetek minden nélkül születtek, ez itt a legfiatalabb, teljesen el van látva. Mindent elmondhat, mielőtt valami mondanivalója volna.”

Virginia Woolf

A címbéli idézőjel némi magyarázatot igényel. Kétkedést fejez ki az olyasfajta korszakolások komoly használhatóságával kapcsolatban, mint „ötvenes”, „hatvanas”, „hetvenes” évek. A film fejlődése (tekintsük akár művészetnek, akár „csak” kifejezésformának) nem alakul olyan előzékenyen, hogy etapjait tízéves szakaszokhoz kapcsolhatnánk. Úgy tűnik, az időhatárok bűvöletében élő szellemiségünk keres inkább ily módon kényelmes kapaszkodókat. (Nyilvánvaló: az „ötvenes évek” nem mond el semmit arról a - korántsem évtizednyi - korszakról, melynek leírására nagyvonalúan használják, s hasonlóan mitikus hívószóvá vált a „hatvanas évek” is.) A hatvanas évek és a hetvenes évek filmművészetében általában két különböző dolgot értenek. Egyfelől azokat a filmeket, amelyek ebben a két évtizedben készültek, s amelyeknek összességéből esetleg kirajzolódhat valamilyen tendencia. Másfelől: az a *filmművészeti jelenséget*, amelyet - a megfelelő társadalmi jelenség mintájára - „hatvanas”, illetve „hetvenes” éveknek keresztelt el a filmes közgondolkodás.

A hetvenes évek filmjét - szembeállítva a hatvanas évekével - többnyire a művészfilm-kommerszfilm ellentétpár segítségével szokták meghatározni. Eme közkeletű séma szerint a hatvanas évek a művészfilm előretörésének évtizede volt, míg a hetvenes években újból előtérbe került a kereskedelmi szempontú szórakoztató film.[1] A sémában van igazság, jó néhány kérdést viszont válasz nélkül hagy. A művészi-kommersz törésvonal feltételezése bevallottan értékközpontú, ezek az értékek azonban minden más művészeti ágnál kevésbé nyilvánvalóak; a rájuk vonatkozó közmegegyezés - mely használhatóságuk feltétele - igencsak ingatag. A mindössze évszázados „hetedik művészetnek” - amely évtizedről évtizedre új technikai eszközökkel rukkol elő, romba döntve bombabiztosnak vélt esztétikai építményeket is - érthetően nem alakult ki olyan normarendszere, mint a színháznak, a drámának vagy a képzőművészetnek. (A hangosfilm megjelenésével például látványosan összeomlottak az olyan, a némafilm kifejező mozgásaira épülő esztétikai vélekedések, mint Chapliné a filmpantomimról vagy Brunello Rondié a filmbalettről.) Ezért amit egyik szerző a kommercializálódás fényes bizonyítékának vél, az a másik számára a művészi fellendülés csalhatatlan jele, és fordítva. (Ennél is vitathatóbb *látvány és gondolat* szembeállítása egy olyan művészetnél, amely a gondolatot döntően a látvány útján közvetíti.) De ha, a minimális közmegegyezést szem előtt tartva, mégis elfogadjuk a művészfilm-kommerszfilm ellentétpárt, úgy találjuk, hogy amit a „hatvanas évek” kifejezéssel illetünk, az döntően a második világháború után kezdődött, s bár kétségtelenül a hatvanas években jutott csúcsra, jócskán átnyúlt a hetvenes évekbe is. A modern film egyik legnagyobb hatású irányzata, a neorealizmus, a negyvenes években indult, s az angol színpadi naturalizmusból és prózai kisrealizmusból

[*] A szerző azonos című kötetének bevezető tanulmányát idézzük (Gondolat, Budapest, 1986, 19-43.).

[1] „Mozi és filmművészet” ellentétére építi *Látvány vagy gondolat* című írását Kelecsényi László (*Valóság* 1980/5), s lényegében ugyanerre a következtetésre jut a dekád filmművészetét mérlegre tevő Penelope Houston is (*Sight and Sound* 1979/tél).

táplálkozó free cinema is legalább annyira jellemző az ötvenes, mint a hatvanas évekre. Nincs ok azt gondolni hogy ezek az iskolák művészi szempontból alacsonyabb rendűek a hatvanas évek joggal nagyra becsült „hullámainál".

Ennek ellenére a hatvanas évek - és ezért az azt követő hetvenes évek is - valóban cezúrát jelent a film fejlődésében; ez azonban sokkal inkább a filmes elbeszélésmód változásaiban érhető tetten, mint a művészi-kommersz viszony folyamatos apály-dagály mozgásában. A hatvanas évek az addig közkeletű filmes elbeszélő konvenciók felbomlásának zajos évtizede volt. Fellazult a történet elmondásának az az egyeduralkodó formája, amely a neorealista remekeket ugyanúgy jellemezte, mint az álomgyár tucatprodukcióit. *Ebből a szempontból* De Sica *Biciklitolvajok*ja ugyanabba a kategóriába sorolható, mint az igencsak kétes értékű Cecil B. De Mille-filmek, s egyébként különböznek a hatvanas évek olyan reprezentáns - s valószínűleg különböző művészi értékű - darabjaitól, mint a *Trans Europa Express*, a *Tavaly Marienbadban*, a *Persona* vagy a teljes Godard-életmű. Ezzel a változással párhuzamosan megváltoztak a filmmel kapcsolatos társadalmi elvárások, az alkotói és a befogadói magatartás és némileg a gyártási és forgalmazási rendszer is. A hetvenes évek filmje, amely csak ennek a változásnak a fényében érthető meg, legalább olyan szervesen következik a hatvanas évek újításaiból, mint az azt megelőző konvencionális[+] előadásmód felfrissítéséből.

Az epikus konvenció

A film alig néhány évvel feltalálása után, elhagyta a maga „naiv korszakát", amikor még a puszta dokumentum, a vásznon megjelenő kép hozta izgalomba a nézőket. Ami a vásznon pergett, még sem művészet, sem giccs nem volt; egyszerűen: látvány. Szellemesen jellemezte ezt Nagy Lajos: „Kicsi korában a film primitív volt, gyámoltalan volt, csúszott, mászott, zötyögött - de kedves volt és értelmes. Ma - nem is jó róla beszélni."

A film fejlődésében nehezen érhető tetten a „bűnbeesés" pillanata. Közbenső, átmeneti állomásnak tekinthető a „fényképezett színház" időszaka, amikor a többnyire rögzített kamera egyszerűen fölvett egy színpadi jellegű produkciót, s ezzel létrejött - Karel Teige szavával - a „reprodukció reprodukciója". Ezt követően a technikai fejlődéstől sarkallva, született meg az az epikus filmes elbeszélési mód, amely - igen erős kivételektől eltekintve - egészen a hatvanas évekig uralkodó volt. Ennek lényege, hogy a kamera már nem egy más eszközökkel létrehozott produkciót rögzít és reprodukál, hanem *maga a film* hozza létre, a maga sajátos elbeszélő módján a produkciót. A film itt már *nyelvként* viselkedik, még ha ez a nyelv a legtöbbször végtelenül primitív is. Hogy a filmképek sora mennyiben tekinthető nyelvnek, arról a filmtudományban kemény viták folynak. Nézetünk szerint a húszas években létrejött filmkészítési konvencióban a filmképek egymásutánja annyiban feltétlenül nyelv (is), amennyiben a puszta leképező, dokumentatív szerep mellett narratív funkcióhoz jut. Minden kép, amellett, hogy *önmagát jelenti*, új, csak abban az összefüggésben érvényes jelentéshez is jut: a történetmondás eszköze, s az általa indukált gondolatok hordozója.

Ebben az elbeszélésmódban már nagy szerephez jut a jelenetek megvilágítása, a kameraállás, majd -mozgás s mindenek előtt a vágás. Míg a kezdetleges kinematográfiák izgalmát a rögzítés ténye, tehát a kamera jelenlétével megteremthető csoda jelentette, addig az epikus típusú filmnél már az az érdekes, amit a rögzített kép *elmond* a nézőnek. A kamera technikai attrakcióból észrevétlen eszközzé válik (paradoxonként: éppen technikai eszközei fejlődésével). A történet úgy pereg a néző előtt, mint egy emberi-művészi beavatkozástól mentes,

[+] konvencionális = bevett, szokásos

magától értetődő mesevilág. Az egyes képek mindig az előzőből következnek és a következő felé jelentenek átmenetet. Kialakul a narráció *lineáris*[++] *típusa*, melyben minden egyes kép annyi információt közöl, amennyihez a következők megértésére szükség van. A történet - az egyértelműen jelzett fantázia- vagy álombetéteket leszámítva - időrendben halad előre; van kezdete és vége, magyarázatot kapunk az előttünk kibomló konfliktus okairól, látjuk kifejlődését és lezárását. A kamera az eseményeket a látszólagos objektivitás szemszögéből ábrázolja, nem teszi magáévá a szereplők nézőpontját, s a rendezői szemszög is bújtatott marad.

Ez a fajta kifejezésmód, amely a képek „nyelvén" beszél el egy történetet, sokkal inkább emlékeztet a regény reprezentatív polgári műfajára, mint a színházra. A regényfejlődéssel ellentétben azonban a film fejlődésében - a gyártás nagyipari jellege és a magas költségek miatt - a „filmregénynek" egy olcsó, kevés eredetiséget mutató formája vált uralkodóvá. A történetek néhány alapsztorit variáltak, s rövid idő alatt kialakultak az elbeszélés olyan egyezményes jelei - naptárlapok pergése, ha az idő múlik; homályos képkeret, ha a hős álmodik; érzelmes vagy vészjósló zene -, amelyek a legszélesebb közönségrétegek számára is közérthetővé tették a cselekményt. Az ilyen típusú filmnek a középpontjává és jelképévé Hollywood vált, amelyet joggal keresztelt el Brecht „hazugságpiac"-nak, Ehrenburg pedig „álomgyár"-nak.

Az álomgyár termékei a klasszikus polgári eszményeknek az angolszász protestáns etikával és a jellegzetesen amerikai pionírmítosszal elegyített változatát sugallták: a létfeltételeikért, eszméiért megküzdő szabad polgár büszke eszményét. Ez a klasszikus idea, századunk nyomasztóbb viszonyai között, már csak álomvilágként teremtődhetett meg, s nem véletlen, hogy épp a tradicionális polgári eszméket újraélesztő Újvilágban. Csak a legnagyobbaknak - Chaplinnek, Griffithnek, Keatonnek és később John Fordnak - sikerült, az anyag ironikus vagy szkeptikus kezelésével, a távolságtartást jeleznie. Ennek a fajta mozinak az alaptípusa a kosztümös történelmi sztori, a szellemi történet és mindenekelőtt a western volt; ez utóbbi a film mindmáig legragyogóbb mítoszrendszerét teremtette meg. Ekkoriban alakult meg a nagy filmvállalatok mindmáig fennálló rendszere, megszületett a mai értelemben vett mozihálózat, s a *moziba járás* mint olyan társadalmi szokás, amelyben nem az egyes film az elsődleges, hanem maga a mozi, a szórakozás színtere.

Ebbe a gyártási mechanizmusba illeszkedtek bele azok az ugyancsak epikus jellegű filmek, melyek bonyolultabb eszközökkel mesélték el a történetet, és nézőpontjuk is különbözött a hollywoodi produkciók idilljeitől. Lényegében az epikus narráció szabályai szerint építkezett Eisensteintől Rossellinin át Losey-ig és Richardsonig csaknem minden jelentős filmművész; ugyanakkor a történetmondás eszközei lényegesen bővültek, az egyes jelek jelentéstartalma folytonosan tágult, egészen a hatvanas évekig, amikor látványosan széttörte a lineáris cselekményvezetés korlátait. Szembetűnő a különbség Griffith *Letört bimbók*ja, Rossellini *Róma, nyílt város*a és Cecil B. De Mille *Tízparancsolat* között. Mintha egymás után Hugót, Balzacot és Cronint olvasnánk. Mégis, azonos bennük, hogy a történetmondás egyazon sémáját használják. A narráció szabályainak az a közössége, amely egy táborba sodorja őket, alapvetően megkülönbözteti Resnais-től, Godard-tól, Antonionitól, Jancsótól.

Kétségtelen: a filmművészetben, gyakorlatilag a „filmregény" típusú produkciók meggyökerezése óta jelen van egy másik, nem kommerciális filmtípus, amely elutasítja az epikus mintákat. Elsősorban az avantgarde film sorolható ide, az olasz kísérletek, Buñuel és Cocteau művészete, a német expresszionizmus és a korai szovjet iskola egyes darabjai. Ezek a

[++] lineáris = egyenes vonalú, egymást követő

kísérletek, melyeknek célja egy orfikus[+++] jellegű „fényművészet” (Mekas), „fotogenetikus és dinamikus költészet” (Teige), mindvégig a periférián maradtak, bár értékük és hatásuk vitathatatlan. S a periférián maradt a film másik nagy lehetősége, a tiszta dokumentarizmus is, amely - Vertovtól Warholig a legjobbjai példázzák - korántsem áll olyan távol a film-avantgárdtól, mint azt általában vélik.

Hogy végül is a különböző lehetőségek közül miért a „filmregény” műfaja vált uralkodóvá, annak legfőbb oka a film nagyipari jellegében keresendő, amely elengedhetetlenné teszi a pénzemberek (állami mecenatúra) jelenlétét a gyártási folyamatban. Ez a gyártási mechanizmus széles körű publicitást igényel, s a filmtől a befektetett összeg megtérülését és/vagy a mecenatúra ízlésének, szempontjainak hatékony terjesztését várja. Ez a nagyarányú publicitás és haszon csak valamilyen anekdotikus formával érhető el. A film minden művészetnél teljesebb valóságillúziót nyújt, s ily módon mindnél inkább alkalmasabb a befogadói képzelet elaltatására, a néző befolyásolására. „... a mozi (még ha fantasztikus elemeket használ is föl), sokkal realisztikusabb a színpadnál - írja Eliot. - A filmet nézve sokkal passzívabbak vagyunk - mint közönség, részvételünk kisebb. Rabul ejt bennünket az illúzió, hogy megtörtént eseményt látunk, vagy legalábbis megtörtént eseményekről készült fényképsorozatot...” A filmregény formája ugyanakkor, szemben a merev és akadémikus „fényképezett színházzal”, kellőképpen rugalmas, nem zárja ki bonyolult struktúrájú, gondolatgazdag alkotások létrejöttét. A film így leginkább a tömegfogyasztásra szánt olcsó regényekhez és lektűrökhöz lett hasonlatos, jobb pillanataiban pedig a még széles olvasó-közönségre számítható hagyományos realista vagy romantikus regényhez. A hollywoodi típus az olcsóbb lehetőséget jelzi, a korai szovjet film, a neorealizmus, a free cinema, ugyanazon a filmformán belül, az értékesebbet. Mindegyik típusra érvényes azonban Susan Sontag megállapítása: „Az irodalom nyújtotta mintákhoz való viszony a filmtörténet nagy részét megvilágítja. A kettős státusú, tömegszórakozásként és művészi formaként egyaránt védelmezett és támogatott film maradt a tizenkilencedik századi regény és színház értékeinek utolsó bástyája...”

A hatvanas évek

A hetvenes évek filmművészetét különbözőképpen értékelik ugyan, abban azonban mindenki egyetért, hogy a hatvanas évekhez méri. A hatvanas években a kor szellemisége olyannyira kétségessé tette mindazokat az értékeket, amelyeken a hagyományos film alapult, hogy az epikus történetmondás keretei folyamatosan tágulni kezdtek, míg végül széttöredeztek. A filmet más irányból érte támadás, mint arra a teoretikusok egészen a húszas évektől számítottak. Nem született meg a „képköltészet”, a „dinamizált festészet”, ehelyett az addig magától értetődő eszközöket zárójelbe tevő új regényforma és egy elmélkedőbb, esszéikusabb előadásmód jött létre.

A hagyományos mozihoz szokott nézőknek mindmáig ható sokkot okozott, hogy véget ért a könnyen követhető lineáris történetek kora. Az egyes képek már nem puszta összekötő kapcsok voltak az előző és a következő epizód között, hanem másfajta helyzetekre, történetekre utaltak (melyekről jóval korábban vagy később esett szó), vagy - a történet szintjén - egyáltalán nem kötődtek a többi epizódhoz, lázas fejtörésre késztetvén a befogadót, aki az elveszett fonalat kereste - természetesen hiába, mert ilyesfajta rejtett fonal nem volt. Susan Sontag a *Persona* kapcsán ezt az elbeszélésmódot *témavariációsnak* nevezte, amolyan

[+++] orfikus = rejtelmes

„változatok egy témára”. „A történet bevonja a közönséget abba, ami történik, ahogyan egy szituáció létrejön. A mozgás alapvetően lineáris, minden kanyargása és kitérése ellenére is... A lánc minden szeme, hogy úgy mondjam, megszünteti önmagát - ha már egyszer funkcióját betöltötte. A témavariációs elbeszélés kibontakozása sokkal kevésbé lineáris jellegű... Az ilyen mű újraélése, összetett látásra szólít fel. Arra, hogy ideális esetben a néző vagy olvasó egyidejűleg az elbeszélés több különböző pontján helyezkedjék el.”

A hagyományos film ideje az állandó jelen volt, a múlt vagy az álom közbeiktatott epizódját egyértelműen jelezték. Az új filmben elmosódott a különbség jelen és múlt, álom és valóság között - a rendezők kihasználták, hogy a vásznon megjelenő kép (ha eltekintünk az epikus konvenciótól), ebből a szempontból kétértelmű. Tekinthetjük az egész filmet álomnak, valamelyik főszereplő tudatában lejátszódó eseménynek - sokan így értelmezték a *Persona*t vagy a *Tavaly Marienbadban*t; de tekinthetjük az egészet a hagyományos értelemben vett valóságnak, s többé-kevésbé rajtuk áll, a konvencionális történetépítkezés logikájának ellentmondó epizódok közül melyiket véljük álomnak, s melyiket illesztjük be a „valóságos” történetbe. A *Persona*, a *Suttogások, sikolyok*, a *Dillinger halott* például hosszú ideig szabályos történetként élvezhető, s csak később kerülünk szembe olyan jelenetekkel, melyek lehetnek a fantázia termékei is. Resnais a *Szerelmem, Hirosimá*ban még többé-kevésbé egyértelműen jelezte a múlt és a jelen választóvonalát, a *Marienbad*ban azonban - ahogy Pilinszky írja - „megszűnik körülötte az idő: emlékezet, ábránd és jelen képei egyenértékűen illeszkednek egymásba”. De Bergman *Csend*jének vagy Antonioni *Vörös sivatag*jának is van valami fojtott álomszerűsége, s a képzeletet és a valóságot tudatosan játszatja egybe Fellini a *Nyolc és fél*ben.

Ezek a filmek felrúgják a teljes informáltság szabályát. A néző nem tud meg mindent a szereplők sorsáról és cselekedeteiről; a vetítés végén kínzó kételyek gyötrik, mintha a hagyományos történet töredékes, távoli visszfényét látta volna. Történt-e valami tavaly Marienbadban? - ez a modern filmművészet egyik alapkérdése, melyre Resnais, a rendező azt válaszolta: „talán igen”, Robbe-Grillet, az író pedig: „talán nem”. Antonioni közölte, fogalma sincs, mi lett a *Kaland*ban eltűnt lánnyal, nem tudjuk, mihez kezd magával a *Csend* hősnője az idegen városban, s ki utazik el a *Persona* végén: Elisabeth vagy Alma.

A hagyományos filmnyelv magától értetődő volt, közmegegyezéses jeleken alapult, amelyeket sem a néző, sem az alkotó nem vont kétségbe. A hatvanas években az érdeklődés középpontjába maga a *filmnyelv* problémája került. A rendezők rákérdeztek a jelek értelmére, nyilvánvalóvá tették az addig egyértelműnek vélt kifejezési formák viszonylagosságát és képtelenségét bizonyos gondolatok és érzések kifejezésére. Míg a régi típusú film, azzal, hogy teljesen a világába rántotta nézőjét, totálisnak tűnt, az új filmek bebizonyították, hogy korántsem az. Az alkotó megszakította az elbeszélést és különböző módokon jelezte, hogy amit látnak, nem fényképezett valóság, hanem film, amely a jelenségeket meghatározott nézőpontból mutatja. „Éreztesd a felvevőgép jelenlétét” - fogalmazta meg 1965-ös híres programjában Pasolini a „költői film” jelszavát. Godard legtöbb filmjében a vágások, képváltások kifejezetten erőszakosak, meghökkentőek - merev tagadásai a korábbi filmek gördülékeny, harmonikus áttűnéseinek. Ugyancsak Godard az, aki filmjeibe gyakran elrontott snitteket is bevág, kiszól a kamera mögül a későn jövőkhöz, feliratokkal vagy narrátorhanggal jelzi az egyes jelenetek címét és rövid tartalmát. Néha különböző nézőpontból veszi fel ugyanazt a jelenetet, s ugyanezt teszi Bergman is a *Persona* híres monológjában, felrúgva ezzel az „állandó nézőpont” törvényét. A *Personá*ban egyszer szándékosan elszakad, kiég a film, a *Szenvedély*ben pedig Bergman meg-megállítja a cselekményt, és megkérdezi a színészeket az általuk alakított figurákról és a történetről. Robbe-Grillet a *Trans Európa Express*ben eltérő irányokba indítja el a különböző nézőpontból ábrázolt cselekményt. (A

nézőpontok nyugtalanító viszonylagosságát egyébként már Kurosawa felvetette *A vihar kapujában* című korai remekében.)

Ezeknek az eszközöknek egy része puszta elidegenítési effektus; a megszokott formák dacos felrúgása és jelzés a nézőnek, hogy amit lát: film. Különösen Godard szereti ily módon felébreszteni az elandalodó publikumot. De jelzi azt is, hogy az új alkotók számára a film nagymértékben nyelvi probléma is. Ez szöges ellentétben áll a hagyományos film magabiztosságával. A folyamat valamelyest kapcsolódik a regényforma huszadik századi válságához (Resnais filmjein lehetetlen nem észrevennünk a nouveau roman hatását), és a kor fellendülő nyelvtudományi kutatásaihoz. Egyáltalán nem véletlen, hogy a hatvanas évek szemiotikusai növekvő érdeklődéssel fordulnak a film felé, s a filmesekre is erősen hat a nyelvtudomány (Pasolini, Resnais, Godard). „A film természetes otthona mindazoknak, akik gyanakodnak a nyelvre" - írja Sontag.

A hatvanas évek reprezentáns filmjei ily módon nem csupán egy történetet tárnak elénk (néha - mint például Godard - a régi típusú tucatfilmek modorában), hanem elmélkedést is a történetről, a film nyelvéről, s végső soron arról, mi mondható el és mi nem ezen a nyelven, s általában a művészet eszközeivel. Ezeknek a filmeknek, bár feltételezhetők bennük az epikus forma törmelékei, inkább esztétikus jellegük van. „Esszéistának tekintem magam, esszéket írok regényformában vagy regényeket esszéformában" - vallotta Godard. „A filmregény aspektusánál érdekesebbnek tartom mindazt, ami jelenleg a filmesszé irányába mutat" - írta 1967-ben Italo Calvino.

A filmes elbeszélőmód hatvanas évekbeli változása nem magyarázható meg pusztán a film öntörvényű fejlődéséből vagy technikai haladásából. Ezért itt legalább közbevetésként utalni kell arra a közkeletű tényre, hogy a hagyományos filmforma válsága egybeesett az ebben az időszakban csúcsára jutó, s különböző politikai mozgalmakban kifejeződő társadalmi értékválsággal. A film, amely minden művészetnél szélesebb közönségréteghez jut el, s mindennél jobban függ a társadalom ilyen vagy olyan csatornákon nyújtott anyagi támogatásától, igen gyorsan és érzékenyen tükrözte az értékrendben végbemenő változásokat. A „papa mozija" jelképe volt a „papa társadalmának"; mindazoknak az eszményeknek, melyek a harmonikus fejlődéshez, a jó szándékú reformizmushoz, a fogyasztói életformához és az egyéni boldogulás lehetőségéhez kötődtek. A film, amely példásan visszasugározta ezeket az ideákat, velük egy időben csődbe jutott. Jelképes értékű, hogy az 1968-as cannes-i fesztivált bezárták, s a filmesek helyette ingyenes vetítéseket követeltek a munkásoknak. Szimbolikus gesztus volt ez, amely jelezte a film önmagán túlnövő szerepét; azt a tényt, hogy minden művészetnél inkább a társadalmi küzdelmek porondjává vált.

Ezekben az években a nyugati világot a fogyasztói értékeket megkérdőjelező utópizmus szelleme járta át, Kelet-Európában pedig a humanizálható szocializmus és a racionálható gazdaság eszméi terjedtek el. Egyes filmek az esszéizmusból eredő közvetlenséggel és rugalmassággal tükrözték ezeket az elképzeléseket. Magyarországon Kovács András esszéfilmjei a példák erre, a világ filmművészetében pedig Godard nagy hatású életműve és programja. A francia rendező *A provokáló film* című írásában meghökkentő lendülettel fejti ki utópiáját: „... a film csupán másodrendű fontosságú, mert ez is egy fegyver a sok közül a kapitalizmus, az önkény, a kizsákmányolás ellen... Ugyanannyit kell fizetni a színésznek, mint amennyit a gépésznek. A gépésztől pedig meg kell kérdezni, ő milyen történetet forgatna. Ha netán azt felelné, ez őt nem érdekli, ehhez neki semmi köze: akkor a munkásosztály árulója lenne... Úgy gondolom, a rendezői foglalkozást el kellene törölni... A rendező helyett újra be kéne iktatni a felelős megbízottat... szép lenne, ha forgatás előtt ez a negyven ember megvitatná a dolgokat, és utána megválasztanának két-három megbízottat, akik maguk közül

jelölnék ki a felvevőgép kezelőjét. De talán még jobb lenne, hogy ha valamelyik gyárban két-három munkás filmmel óhajtaná kifejezni önmagát, meg is csinálnák a filmet, és ezalatt ugyanennyi filmes dolgozna helyettük." Hasonló elképzeléseket találunk Bertoluccinál és Pasolininél is.

A legtöbb művész azonban nem fejt ki pozitív utópiát. Bergman, Antonioni, Resnais, Fellini remekművei - bergmani kifejezéssel - „negatív lenyomatok". Olyan erővel fejezik ki a korszakokon végighúzódó értékválságot, s ragyogtatják fel belőle azt, ami általános: a magára maradt személyiség rettegését, kiszolgáltatottságát, amilyen a hagyományos kifejező-eszközökkel elképzelhetetlen lett volna.

Ezek az alkotások már nem minősíthetőek jóindulatúan kísérleteknek, már nem maradnak a gyártás és forgalmazás perifériáján, mint a korai avantgárd művek. Az itt említett filmek az évtized elismerten reprezentáns darabjai, amelyekre azóta az egész filmtörténet hivatkozik.

A filmek megjelenése megváltoztatta a gyártás és forgalmazás rendszerét, és átalakította egy igen széles közönségréteg filmmel kapcsolatos elvárásait is. Szinte minden európai országban fellázadtak a filmesek a producerek uralma, az amerikai film hegemóniája ellen, s a nemzeti filmművészet kibontakozását segítő pénzalapok megteremtését sürgették. Átható filmreformok voltak - többek között - Nyugat-Németországban, Angliában, Svédországban. A mozik megadóztatásával vagy egyéb forrásokból lehetőséget teremtettek a kísérletekre, a mozipiac megkerülésére. A reformok eredményeképp jött létre igen sok filmfőiskola, filmarchívum és művészmozi. Kialakult egy meglehetősen nagyszámú, főleg fiatalokból álló új közönség, amelynek moziba járási szokásai jelentősen különböztek apáikétól. Ezt a közönséget már elsősorban a rendező neve vonzotta, meghatározott filmekhez ült be a nézőtérre. Rendszeres olvasójává vált a gombamódra szaporodó filmirodalomnak és a szakfolyóiratoknak. „Egy demográfiai hullám új, szigorúbb, önfejűbb nézősereget dobott a felszínre, amely immár nem elégszik meg a passzivitással vagy émelygéssel, hanem valóságosan részt vesz egy film sikerében, amikor hitelt ad neki, amikor 'suttogó propagandával' támogatja - írja 1968-ban Jean Cayrol. - És új, természetesebb filmiskola jött; mozdulatai a mieink voltak, párbeszédei közvetlenül a mi beszélgetéseinkből táplálkoztak."

Az új filmiskola, mint Cayrol is utal rá, új színészi stílust hozott, amely levetkőzte a korábbi filmek deklamáló színpadiasságát. Belmondo vagy Mastroianni játékmódja alapvetően különbözik Ramon Novarróétól, Cary Grantétól, Henry Fondáétól; Bergman hősnői vagy Monica Vitti az Antonioni filmekben köznapibb gesztusokkal ér el sikereket, mint a hollywoodi produkciók elérhetetlen magasságban lebegő filmcsillagai. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy ez a játékmód már a neorealista filmekben, majd később a free cinema alkotásaiban felbukkant, a hatvanas években vált azonban általánossá.)

Ebben az évtizedben alapvetően megváltoztak a filmen ábrázolt féri-női kapcsolatok, s hatalmas erővel tört be a filmvászonra a szexualitás. A hagyományos filmet (melynek dühös ellenfilmjét csinálta meg hajdan Buñuel az *Aranykor*ral) elfojtás és tabuk jellemezték, akár egy szemérmes lányregényt. Az új film lerázta ezeket a tabukat. A nő már nem kizárólag szerelmes liba, háziasszony vagy a végzet asszonya, hanem egészséges szexualitással rendelkező emberi lény. Jól jellemzi ezt a megváltozott nőtípust Simone de Beauvoir: „Mikor Marlene [Dietrich] fekete selyembe burkolt combjaival hivalkodott, rekedt hangon énekelve, és súlyos, mély tekintetét körbehordozva, a színen a bűvölet szertartása kezdődött. Brigitte Bardot nem bűvöl: cselekszik. Húsa nem rendelkezik azzal a túláradással, amely másoknál a passzivitás szimbólumává válik; ruhái nem mágikus eszközök, mikor vetkőzik, nem misztériumot fed fel, hanem csupán testét mutatja meg, sem többet, sem kevesebbet."

Mind egynémely rendező nyilatkozataiból, mind magukból a filmekből kitűnik, hogy ezt az új filmet, a hollywoodi mintával szembeállítva, bizonyos amatőrizmus eszméje hatotta át. Értve ezen, hogy - ellentétben az álomgyárral - a *mesterség* egyáltalán nem volt *kizárólagos kritérium*. Godard mindig ügyelt rá, hogy filmjei amatőrnek tűnjenek, s Cassavetes munkái vagy a *Szelíd motorosok* is kapkodónak tetszik egy-egy gördülékeny hollywoodi sikerfilm mellett. A kifinomult mesterségbeli rutin már nem mindenek fölött álló érték; egy-egy őszinte gondolat, vita vagy dialógus, himbálózó, remegő kézikamerával felvéve, izgalmasabb: a közvetlen részvétel és a friss közlendő érzését kelti. Olyasféle csöppet sem lebecslőn értett „dilettantizmus" ez, amelyről Ottlik ír az irodalom fejlődése kapcsán: „Irodalmunkban a haladást, az újat, az eddig nem létezettet a Proust-féle írók jelentik, tehát az elemző, önkifejező, intellektuális, tudatos, s tegyük hozzá, dilettáns fajtájúak. Dilettánst mondok, mert művükben bőven van kísérleti jelleg, s bőven van a tiszta művészi szándéktól idegen szándék."

A hetvenes évek

Arra, ami a hetvenes években történt, valószínűleg ugyanúgy nem számított senki, mint a hatvanas évek váratlan irányú filmművészeti robbanására: az előző évtized lendülete néhány év alatt szertefoszlott. Az európai filmes műhelyek felbomlottak, helyükbe - kevés kivétellel - nem álltak újabbak; a véglegesen elparentált Hollywood nemcsak kilábalt a csődből, de olyan fergeteges fellendülésbe kezdett, amely legföljebb harmincas évekbeli virágkorához hasonlítható. „Új konzervativizmus", „művészi visszafejlődés", „a kommersz előretörése" - ezek a dekádot leíró leggyakoribb jelszavak. Ugyanúgy határozottak és velősek, mint a hatvanas évekről hallott lelkes jelmondatok; és - annak ellenére, hogy van bennük igazság - ugyanúgy egyoldalúak kissé. A hetvenes évek filmje valóban jó néhány területen visszakanyarodást jelentett a filmes elbeszélés, a gyártás és forgalmazás korábbi formáihoz. Ugyanakkor a hatvanas évek nem múlt el nyomtalanul. A hetvenes évek filmje nem érthető meg, ha pusztán az elfelejtett hagyomány továbbvitelének tekintjük. Ezekben a filmekben ott tükröződnek az előző évtized szemléleti-technikai újításai, beemelve a széles közönség által fogyasztható epikus elbeszélésmód és a magas szintű profizmus keretei közé.

Ha a hetvenes évek filmjét próbáljuk leírni, újból elsorolhatjuk a hagyományos filmregény ismérveit és a konvencionális gyártási, forgalmazási, befogadási szisztéma jellemzőit. Visszatért és ismét uralkodóvá vált az epikus narráció, a cselekmény lineáris építkezése, a néző fokozatos, gyengéd vezetése a történés lépcsőin és a teljes informáltság szabálya. Újból létrejött egy magától értetődő filmnyelv, amelyet az alkotói-nézői közmegegyezés szentesít, s amelyben minden jelnek közkeletűen elfogadott jelentése van. A narráció ismét gördülékennyé vált, beleringatja a nézőt a történetbe, elfeledteti vele, hogy amit lát, az nem jelenidejű valóság, hanem tudatosan manipulált képi jelek meghatározott látószögű sorrendje. A „dilettantizmussal" szemben előtérbe kerül a profizmus, a nemzeti filmműhelyekkel szemben pedig a nemzetközi monopólium internacionalizmusát sugárzó amerikai film. A cannes-i fesztiválok újra sztárfelvonulásokká válnak, s ismét fényesen ragyognak az arany Oscar-szobrok. Kialakul egy új sztár- és mozikultusz és a kis artkinók fénye fakulni kezd. A világ mozijait amerikai filmek öntik el, s ezek, állami vagy társadalmi mecenatúra nélkül is, igen nyereségesek. A méregdrága filmek (*Keresztapa*, *Cápa*, *Csillagok háborúja*, *Apokalipszis*) szupernyereséget hoznak, s még drágább - és még nyereségesebb - filmek készítését teszik lehetővé. Európa - és a többi földrész - most ugyanúgy nem bírja a versenyt, ahogy a húszas-harmincas években is a padlóra került. Egyre több rendező panaszkodik arról, hogy ma már csak igen drága kiállítású filmhez ül be a közönség, ennek elkészítéséhez

azonban, a csillagászati gyártási költségek mellett, amerikai tőkére van szükség. Joggal írja Penelope Houston: „egy nem divatos vagy ismeretlen területről érkező új film gyakorlatilag most kevesebb eséllyel indul, mint azelőtt." A nézőszám, amely a második világháború óta gyakorlatilag folyamatosan csökkent, és végül a moziszisztéma megkérdőjelezéséhez, differenciáltabb mozihálózat kialakulásához vezetett, ismét nőni kezd.

A filmen belüli változás, akárcsak a hatvanas években, ezúttal is a társadalmi szemlélet változását tükrözi. Az ezzel foglalkozó irodalom az illúziók hatvanas évek végi szertefoszlásáról, egy gyakorlatiasabb életvitel és gondolkodásmód kialakulásáról, a hagyományos értékekhez történő visszatérésről ír. A film fejlődése ismét minden művészet közül elsőként reagált ezekre a változásokra.

A hetvenes évek új filmregénye ugyanolyan rugalmassággal olvasztotta magába a hatvanas évek újításait, amilyennel a hetvenes évek közgondolkodása felhasználta az előző évtized hasznosítható reformeszméit. A filmregény eszközei ennek következtében olyan jelentősen kibővültek, hogy a regényformán belül világosan érzékelhető átalakulás ment végbe.

Már a puszta tematikus átrendeződés szembetűnő. Míg a régi típusú mozi alapvetően hősközpontú volt, addig az új-hollywoodi sikerfilmeknek a legritkább esetben van ilyenfajta hőse. A középponti figura nem az amorózó vagy a vadnyugati lovag, hanem a nagyvárosi kisember, a maga jellegzetes neurózisaival, szorongásaival és magányával. Ilyen kisemberek Scorsese hősei (*Alíz már nem lakik itt*, *Taxisofőr*), Coppola *Magánbeszélgetés*ének főszereplője és az *Apokalipszis* Willard századosa. Még a *Bonnie és Clyde* (Penn) vagy a *Sugarlandi hajtóvadászat* (Spielberg) lövöldöző szereplői is tehetetlenül sodródó botcsinálta figurák, és a *Keresztapa* precíz maffiózóiban sincs semmi Ford, Zinnemann, Huston filmhőseinek valamikori heroizmusából. A hajdani hős már csak nosztalgia tárgya, vagy nyíltan meseszerű, fantasztikus körülmények között tér vissza.

Míg a klasszikus hollywoodi mozi jelenidejű valóságnak ábrázolt álomvilágot teremtett, mely a közmegegyezéses ideákat győztesen létezőeknek mutatta be, addig az új-hollywoodi filmekben ez az „álomrealitás" szétszakadt, s két pólusán két történettípus jött létre. Az egyik amolyan kisrealista regény, gyakran melodramatikus mellékízzel (*Hazatérés*, *Alíz már nem lakik itt*, *Asszony férj nélkül*, *Bobby Deerfield*, *Griffin és Phoenix*). Ezeknek a filmeknek a világában már semmi álomszerű nincs, igen anyagszerűek és antiromantikus módon köznapiak. Még az olyan modern tündérmese, mint Avildsen *Rocky*ja is precízen kisrealista atmoszférájával érdemli ki a figyelmünket. Olyan romantikamentes hitelességgel rajzolja fel az amerikai kisváros szegénynegyedének képét, amely Hollywood klasszikus korszakában elképzelhetetlen lett volna, s a negyvenes-ötvenes években még legfeljebb a neorealista filmekben okozott revelációt. Ma már ez az érzékeny környezetrajz igen sok sikerfilmben vált megszokottá; a hitelesség aranyfedezetét kölcsönzi a sémákból építkező történeteknek.

Az új-hollywoodi alkotások másik csoportja fantasztikus mesét nyújt át a nézőnek, szemkápráztató technikával. Ezek a filmek nem hazudnak. Szemben a régi hollywoodi alkotásokkal nyíltan vállalják, hogy amit látunk: tündérmese. Ily módon a sokat kárhoztatott *Csillagok háborúja* Új-Hollywood legőszintébb darabja. Technikailag tökéletesen megoldott fantasztikus történet, amely ugyanúgy nem tart igényt arra, hogy „valóságosnak" véljük, mint az *Óz* vagy a *101 kiskutya*. „Egyre több film gyerekeknek való csillogó utazás, valamiféle környezeti disco-illúzió" - írja David Thompson a *Sight and Sound* 1979. őszi számában.

Problematikusabbak az olyan alkotások, amelyek a „magas művészet" ruháját öltik magukra, azzal, hogy rendezőjük mindazt az intellektuális salakot, amit a hatvanas évek maga mögött hagyott, a filmjébe önti. Jellegzetes példa Coppola cannes-i nagydíjas *Apokalipszis*e, amely

„mély filozófiát", Conrad- és Eliot-sorokat egyaránt a nézőre zúdít, könnyen fogyasztható tálalásban. Az *Apokalipszis*nél egyébként érdemes elidőzni, mert sok szempontból Új-Hollywood legjellegzetesebb darabja. A méregdrága technika és a mesterségbeli profizmus itt totálissá nő, körülfogja és lehengerli a nézőt, mint a planetárium cirkoráma csodái. Ezenközben, mint minden igazi giccs, állandóan nézője fejébe sulykolja, hogy amit lát, az művészet. A háborúellenes mondandót hordozó képek és dialógusok mögül azonban csak egy koszlott falvédő bölcsessége dereng elő. Az *Apokalipszis* maga a színtiszta profizmus, melyhez képest Bergman vagy Bresson dilettánsnak tűnik, Pasoliniről vagy Godard-ról nem is beszélve.

Az *Apokalipszis* példa az új-hollywoodi filmek másik jellegzetességeire, az úgynevezett „társadalomkritikai mondanivaló" térhódítására is. Ez ismét a hatvanas évek hatása, erősen felhígított formában. Míg az első aranykor filmjei lényegében a liberális demokrácia értékeit glorifikálták, addig az új-hollywoodi filmek egy csoportja a liberalizmus fölé növő állami szervezeteket és magánmonopóliumokat leplezi le, jó szándékú ügybuzgalommal. A forma a régi: melodráma vagy kalandtörténet, ezúttal unhappy enddel és antihőssel. Itt az értékválság a kordivat aprópénzére váltódik fel, és napi politikai állásfoglalások plakátszerű formáját ölti. Ezeknek a filmeknek az egyik csoportja az olasz eredetű államügyész-történetek mintáját követi. A főhős - többnyire jószándékú kisember - felfedez valamely szabálytalanságot, kutatni kezd, szembekerül a Mindenható Szervezettel, a szálak egyre magasabbra vezetnek, míg végül hősünk felhagy a nyomozással, és örül ha élve megússza. (*A keselyű három napja*, *Serpico*, *Az elnök emberei*, *A Kína-szindróma* stb.)

A politizáló filmek másik típusa, amely különösen az utóbbi években uralkodott el, háborúellenes jelszavakat közöl a nézővel. Az előzőekhez hasonlóan itt is egy igen vulgáris séma működik. A jellegzetes amerikai antihős, többnyire jószándékú fiatalember, a háborút megtapasztalva, kizökken addigi nyugodt életmódjából és más emberré válik, mint előtte volt. Ashby a *Hazatérésben* csöpögős szerelmi melodrámában mondja el ezt, Coppola az *Apokalipszissel* a technicizált háborús mozi letűntnek vélt hagyományát újítja fel, Cimino *Szarvasvadász*ában pedig western-reminiszcenciák[#] érezhetők. A filmek emberképe vulgarizált,[##] a dialógusok - még ha gyakran divatosan mélynek is próbálnak látszani - csüggesztően laposak. Ugyanakkor a technika mindig elsőrangú; igen sok a korszerű elbeszélő formát jelző úgynevezett belső vágás; a kameramozgás - a kézikamera, majd a szuper 8-as technika eluralkodásával - rugalmas és dinamikus, a megvilágítás és a színek csöppet sem színpadiasak. Az operatőr továbbra sem veszíti el azt a megnövekedett szerepét, amelyhez a hatvanas években jutott. A színészi játék is megőrzi természetességét, sallangmentességét. Kialakul ugyan egy új sztárkultusz, mely sokban emlékeztet a régire, Dustin Hoffman, Al Pacino, Faye Dunaway játékmódja azonban szöges ellentéte a hajdani sztárok merev, fenséges modorának, s inkább a hatvanas évek friss színészi eszközeit idézi. Ez különösen akkor feltűnő, ha egyazon filmben látjuk a kétféle játékstílust (Ingrid Bergmant és Liv Ullmannt például az *Őszi szonáta*ban).

A szexszel kapcsolatos hajdani tabuk és elfojtások sem térnek vissza eredeti, puritán és szemérmes formájukban. A filmvásznat elöntő szex azonban a tabuizáló hagyományra támaszkodik, amennyiben természetes cselekvésből nézőcsalogató attrakcióvá lép elő, és a tabu kijátszása fölötti cinkos voyeur-öröm forrásává válik. Kétségtelen: a szexfilmek hetvenes évek eleji dömpingje majd devalválódása óta az ilyesfajta voyeurizmus köre erősen szűkült;

[#] reminiszcencia = ráemlékezés

[##] vulgarizál = ellaposít

az új sikerfilmekben a szex inkább csak kötelező tematikus ismérv, akár az erőszak, a szerelem vagy a baloldali politikai állásfoglalás. A néző egyszerűen csalódottnak érezné magát, ha valamelyik megszokott elem hiányozna a filmből.

Bár a hollywoodi típusú filmregény a hetvenes években újra uralkodóvá vált, a hatvanas évek nem múlt el nyomtalanul abból a szempontból sem, hogy a más típusú megközelítések most nincsenek oly mértékben a perifériára szorítva, mint régen voltak. Fennmaradt a hatvanas években megteremtődött art kino hálózat, a filmfőiskolák és -tanszékek rendszere, s nyilvánvalóan nem tűnt el nyomtalanul a hatvanas évek új eszméktől áthatott lelkes filmtábora sem. Ennek is része van abban, hogy igen sok nagy egyéniség - Fellini, Bergman, Buñuel, Cassavetes, Bresson - a saját útját járhatta a megváltozott körülmények között is. Igaz, a legtöbben tettek kompromisszumokat az epikus történetmondás és a látvány oltárán. Bergman egyébként igen figyelemreméltó *Szemtől szembe*jének környezetábrázolásában, pszichologizálásában például némi amerikaias ízt érzünk, s hasonló kompromisszum okozhatta a *Kígyótojás* szomorú fiaskóját. Fellini újabb filmjei lenyűgöznek a képek barokkos ornamentikájával, a vászonról ránk zúduló kivételes érzékiséggel, a *Nyolc és fél* filmnyelvi újításait, gondolati frissességét azonban nem tudják megismételni. Nem is szólva a csaknem évtizedekig hallgató Antonioniról, aki pedig a *Nagyítás*ban a legtöbb esélyét mutatta annak, hogy a hagyományos történet és a „filmesszé" összeegyeztethető. Amerikában, ahol a New York-i iskola és a földalatti film egyaránt reményeket keltett, a hetvenes években csak a megszállottságig makacs - és persze tehetséges - John Cassavetes tudott talpon maradni. Pedig az ő művészete a hollywoodi mozi gyökeres tagadását jelenti; hősök és történet nélküli, zaklatott ritmusú filmjei az élet látszólag semmitmondó pillanatai mögött munkáló monoton őrületet mutatják fel, miközben revízió alá vesznek minden mozisablont: a sztorit, a jellemet, az izgalmat és az érzelmeket.

A változásoktól csak az olyan, a múló divatoktól mindig is független „nagy öregek" maradhattak mentesek, mint Luis Buñuel, aki a hetvenes években új, groteszk korszakot nyitott művészetében, és Robert Bresson, aki mindig is az aktuális áramlatoktól érintetlenül járta a maga tiszteletreméltó útját. Godard - és kisebb részben Pasolini - következetessége önpusztítónak bizonyult. Igaz, ők a klasszikus értelemben vett „dilettánsok" voltak Buñuelhez vagy Bressonhoz képest, náluk mindig az eszme volt az elsődleges a filmmel szemben.

Az európai rendezők többsége, meglehetősen esélytelenül, megpróbált versenyre kelni a hollywoodi mozival. És közben, hogy versenyben maradjanak, többé-kevésbé mindnyájan behódoltak az epikus elbeszélésmód, az öncélú technika és látványosság újmódi követelményeinek. Truffaut szolid családi történeteket készített, Bertolucci lassú sodrású filmes nagyregényt, Tony Richardson, a hajdani brit fenegyerek, deheroizáló[###] történelmi tablókat. Forman és Polanski, a két kelet-európai újító, zökkenőmentesen beilleszkedett az amerikai gyártási mechanizmusba, s ma már hibátlanabb sikerfilmekkel árasztják el a világot, mint a tősgyökeres hollywoodiak. Visconti enervált és dekoratív filmjei egy ügyes mester pontosan kicentizett kompromisszumkészségéről tanúskodnak. A versenyt azonban mindannyian elvesztették: a hollywoodi mozit a saját eszközeivel nem lehetett legyőzni.

Nyugat-Európában a hetvenes években két új filmes műhely született: a nyugatnémet és a nálunk kevéssé ismert svájci. Közös sajátosságuk, hogy - szemben a hatvanas évek „hullámaival" - mindkettő hangsúlyozottan *kismesteri jellegű.* Fassbinder, Wenders, Tanner és Goretta egyaránt tartózkodnak a romantikus gesztusoktól, a társadalmi programoktól és a lélektantól. Legtöbbször az epikus elbeszélésformát is megtartják. Herzog „mesterembernek",

[###] deheroizál = hősi jellegétől megfoszt

Schlöndorff „kézművesnek”, a káprázatosan termékeny Fassbinder pedig „társadalmi megrendelésre dolgozó filmépítésznek” vallja magát. Mind a nyugatnémet, mind a svájci filmek legtöbbje az élet mintegy mellékes, perifériális szeleteit emeli be a filmvászonra, lassú, páratlanul érzékeny kisrealizmussal. Az új-hollywoodi alkotásokkal ellentétben ez az aprólékos kisrealizmus nem puszta környezetrajz, a történetmondás eszköze, hanem ez maga a film. Fassbinder, Goretta, Soutter és - kisebb részben - Tanner filmjeiben a végletekig kiérlelt *stílus* uralkodik. Míg a hatvanas évek újításaiban maga az eszme alakított ki magának megfelelő filmformát, ezeknél a kismestereknél maga a kifinomult forma a közlendő. A történet legtöbbször banális; az a szaggatott részvétlenség azonban, mellyel Fassbinder fogalmaz, az a cizellált kidolgozásmód, amellyel Goretta kezeli anyagát, Wenders képeinek, színeinek, vad ritmusának pszichedelikus álomszerűsége, Soutter hangulatainak csehovi „állottsága”, Tanner bensőséges érzékenysége - a semmitmondónak tetsző történet mögötti létdrámákat tárja elő. A forma hegemóniája színtiszta profizmusra vall - gyökeresen más végeredménnyel persze, mint az új-hollywoodi mestereké.

A televíziózásból kinövő igen rokonszenves svájci „új hullám”-nál sokrétűbb és hangosabb a nyugatnémet. Herzog magatartásában még ott visszhangzik a hatvanas évek romanticizmusa és „dilettantizmusa”; Schlöndorff pedig - mindenekelőtt a *Katharina Blum*mal, de kisebb részben a *Bádogdob*bal is - a politikai utalásokkal megtűzdelt hollywoodi filmregény sémáját használja fel. A „korunk Godard-jának” is nevezett Fassbinder azonban csak féktelen termékenységében emlékeztet a francia mesterre; minden lényeges ponton különbözik tőle. Ő valóban lelkesen követi a régi amerikai melodráma hagyományait, nem teszi őket idézőjelbe, mint tette Godard a Monogram Pictures csacska tucatprodukcióit. Fassbinder olyan történetet mesél, amelybe belefeledkezhetünk, az emberi sorsok részesének érezhetjük magunkat - ez a mese azonban, a visszafojtott, antiromantikus előadásmód erejével, a köznapok felszíne mögött érlelődő, a konkrét történeten túli tragédiákról tudósít.

A hetvenes években versenyképtelennek bizonyult a kelet-európai film is. Mondhatni erre: a művészet nem verseny kérdése. A probléma azonban éppen az, hogy az európai filmes műhelyek - a brittől a magyarig - semmi olyan izgalmas, új értékkel nem rukkoltak elő a hetvenes években, amely kárpótlást jelentene a moziközönség elvesztéséért, és az amerikai filmregény hatékony ellenpólusát jelentené. A legjelentősebb kelet-európai „új-hullám”, a cseh, hirtelen és drasztikusan ért véget; a nagyok közül csak Chytilovának, és a főleg színészként dolgozó Menzelnek sikerült, így vagy úgy, a fennmaradás. (Nem számítva a profi hollywoodi mesterré előlépett Miloš Formant.) Kelet-Európában egyedül Andrzej Wajda bizonyult olyan rendezőegyéniségnek, aki következetesen távol tudott maradni a filmdivatok változásaitól. Pályáján, mely ma már szertelenül bőkezűnek tűnik, minden korszakban egymást váltják az igazán nagy művek a gyöngébb, irodalmiaskodóbb alkotásokkal. A szovjet film, amelynek a hatvanas években kevés mondanivalója volt a világ számára, a következő évtizedben - az amerikaival párhuzamosan, bár korántsem olyan látványosan - fölfelé ívelt. Mindenekelőtt Mihalkov, Tarkovszkij, Mihalkov-Koncsalkovszkij, Sepityko és a grúz iskola alkotásai jelzik ezt. Tarkovszkij például következetesen igyekszik megszabadulni a lineáris, epikus filmformától (*Tükör*). Nyikita Mihalkov, aki jelenleg a világ egyik legeredetibb filmművésze, az epikus szabályokat elvető, lassú és méltóságteljes, erősen álomszerű film-nyelvet dolgozott ki, amely az elbeszélt történeteknek a Csehov-drámák fojtott atmoszféráját, mély rezignációját kölcsönzi. („Egy orosz klasszikus” - így jellemezte őt a nálunk visszhangtalanul maradt *A szerelem rabjai* amerikai premierjekor a *New Yorker* bírálója. A rendező későbbi Csehov-adaptációjával még inkább rászolgált erre a minősítésre.)

A hetvenes években lényegében a magyar „új hullám” alól is kicsúszott a talaj. A szemlélet és a stílus frissessége megfakult, gyakran ön-idéző modorossággá vált. A reprezentatív magyar rendezők továbbra is tartózkodnak az epikus elbeszélésmód sablonjaitól, a hajdani stiláris újítás azonban ma már inkább béklyó; a művész könnyen felismerhető stiláris kézjegye. Ugyanakkor a népszerű epikus narráció hiánya továbbra is szakadékot jelent a magyar közönség és a film között; ezúttal azonban, a hatvanas évekkel ellentétben, ezért a kísérlet izgalma, a művészi újítás frissessége csak ritkán kárpótol. Az előző korszak szellemiségének visszfényét tükröző filmeknél figyelemreméltóbbnak tűnnek a szerényebb igényű, kisrealista munkák, és a dokumentarista irányzat egy-két sikeresebb darabja. Lényegében ennek a kisrealizmusnak a talaján született meg, innen szárnyalt föl a maga létfilozófiai közegébe Jeles András *A kis Valentinó*ja, ez az egyik iskolához sem sorolható, meglepően eredeti alkotás, amely alighanem az évtized legfontosabb magyar filmje.

Bár a hetvenes évek a hagyományos, epikus típusú film megerősödését hozta, mindenütt folytatódtak azok a kísérletek amelyeknek célja egy *másfajta,* új típusú film megteremtése. Ezek általában két irányba, a tiszta dokumentum és a tiszta, álomszerű fikció („szuperfikció”) irányába keresik a kiutat. A két szélsőség persze, mint ezt Andy Warhol egyszerre kínosan dokumentatív és - Comolli szavával - „tisztán álomszerű” *Empire State Building*je bizonyítja, végül is összeér. Ilyen, igen biztató kísérletek, amelyek a filmnyelv új lehetőségeit kutatják, Magyarországon is folynak. A Balázs Béla Stúdió kisfilmjei mellett ezek eddigi leglátványosabb eredményei Bódy Gábor játékfilmjei, amelyek az epikus filmforma elemeit használják fel, s ugyanakkor ezeket a filmkép eszközeivel következetesen fel is bontják. A kísérleteknek azonban, világméretekben, most jóval kevesebb az áttörési esélyük, mint volt tíz-tizenöt esztendeje. A hagyományos filmregény, amelyet megszületése óta oly gyakran vélnek puszta tévedésnek, egy rövid szakasznak a filmfejlődés útján, vagy - Jeles András kifejezésével - „a fejlődés csúnya mutációjának”, a hetvenes években visszatért, és uralma tartósnak látszik. A hatvanas évek, számos más illúzióval együtt, azt a reményt is fölkeltette, hogy ez a filmforma végérvényesen lehanyatlik, múló filmtörténeti epizóddá lesz. Nem így történt, s ez aligha érthető meg pusztán a filmművészet fejlődéséből.

Michael Pye - Linda Myles: A játszótér*

Ez a játszótér korán nyit. A hajnali derengésben csillogó hatalmas ívfénylámpákat a világosítók tolják kifelé. Ácsok kopácsolásának tompa zaja hallatszik, becsapják egy büféskocsi ajtaját. Egy üres hangtár másik oldalának falán óriásira nőtt képek villódznak, emberek ülnek előtte és ünnepélyes komolysággal azon vitatkoznak, milyen megfelelő hangot keverjenek ehhez a képhez. Ez a játszótér voltaképpen gyártelep.

Az őrök előtt a stúdió igazgatói haladnak el, fényes kocsijukat gondosan a nevükkel jelölt parkolóhelyre kormányozzák. Ha valaki itt hagyja a stúdiót, átfestik a nevét is. Ezen a játszótéren nincs helye az állandóságnak.

A Bank of America felhőkarcolójának 54. emeletén, a South Fower Streeten férfiak ülnek egymásba nyíló irodáik helyiségeiben. Fel se figyelnek arra a szemkápráztató látványra, mely az óceántól a hegyekig húzódik, egészen a Hollywoodot jelző, tisztára súrolt, csíkos tábláig. Ezek a férfiak tőzsdeárfolyamokról és profitról tárgyalnak. A hitelképességet vizsgálják és a biztosítékokat. A bankárok azért foglalkoznak a játszótérrel, mert abban üzlet van.

Cincinattiban eközben egy maroknyi ügyvéd találkozik. Jövedelmüket mentenék ki az adó vasmarkából. A fenti okból egy Los Angeles-i bankár előleget folyósít. Ebből az előlegből egy igazgató megszervezi a tervet. E tény érdekében kopácsolnak az ácsok, játszanak a sztárok, törik a fejüket az írók, ezt a tervet valósítják meg a rendezők. A játszótér élni kezd.

Micsoda rendkívüli, megejtő tér! Itt kovácsolták a mi álmainkat. Elég belépni a Twentieth Century-Foxhoz, a Pico Boulevard sarkán a Motor Boulevard-on és ez a játszótér eléd tárja New Yorkot, de hozzá még oroszlánokkal, könyvtárakkal, magasvasúttal és hatalmas szállodák előcsarnokával is szolgál. Az MGM álomgyárának zord hangáraiból a hátsó terek romokat őriznek; itt áll az a nevezetes ház a *Philadelphiai történet*ből, amelyet aztán többször is átalakítottak más filmek számára; itt látható az a vasútállomás, ahová Fred Astaire érkezett meg *A zenekar kocsijá*ban, s még Esther Williams emeletes uszodájának romjai is itt rejtőzködnek. Ez a játszótér gépezet, futószalag, mesterséges képek tőzsdéje. Ugyanakkor múltunk érzelmi valóságának felmérhető része is. Itt gyártották azokat a képeket, amelyek közösséget formáltak. A moziban kiontott könnyekre talán jobban emlékszünk, mint a valóságosakra. Serdülőkori eszméink azokon a példákon csiszolódtak, amelyeket a filmek kínáltak. Ez a játszótér segítette megformálni kultúránkat és vágyainkat. Mert amit itt termelnek, azt roppant széles tömegek fogyasztják. Ez a játszótér gyártja a népszerű kultúrát.

Valaha itt óriások lépdeltek. Itt járt Howard Hawks, John Ford, Orson Welles. És olyan emberek számára gyártottak filmet, mint a Columbia Harry Cohnja. Cohn személyiségétől sosem volt idegen a túlzás. A Fifth Anevue-n még mindig ott volt az emléktábla: „benne az alkotás örökláza égett". Hívei még emlékeznek rá, hogy igazgatói irodájában elektromos áramot vezetett be a székekbe, hogy az ebéd után elszunnyadókat felvillanyozza, vagy megkínozza valamelyik kegyencét.

Itt jártak olyan emberek, mint Mayer és a filmipar többi ősatyja; Samuel Goldwin, mulatságosan idegenes kiejtésével; és a nagyszerű Thalbergek; a törekvő Selznick; a Paramount-tól Zukor és a Twentieth Century-Foxtól Zanuck. Ők voltak a mozi nábobjai.

És itt működött a náboboktól mozgatott gépezet. (...)

* A szerzők 1979-ben megjelent *Mozi-fenegyerekek (Hat rendező, Hollywood mai urai)* című kötetének első fejezetéből idézünk (Gondolat, Budapest, 1983, 9-22.). Az eredeti filmcímeket elhagytuk.

Hollywood nagyembereivel kell kezdenünk. Némelyikük a távolsággal nyer nagyobb alakot - például azok a stúdiófőnökök, akik még megérték 1946-ot, a filmkereskedelem egész történelmének legnagyobb évét, azt az esztendőt, amikor az emberek, reális pénzben fogalmazva több pénzt fizettek azért, hogy moziba mehessenek, mint bármikor annak előtte vagy utána. Megmutatjuk tehát, miért omlott össze az ő parancsnokságuk a gépezet felett, s hogyan került új emberek - ügynökök, ügyvédek, könyvelők és kereskedelmi utazók - kezébe megannyi stúdió. Nincs okunk feltételezni, hogy az új nemzedék tehetsége szükségképpen kisebb, mint ama Adolph Zukor nevű szűcsé, aki a Paramount filmgyárat alapította; mint a korábban bicikliügynök Warner testvéreké; a kikötői rakodó Darryl F. Zanucké; a protestáns lelkésznek készülő Cecil B. De Mille-é; a Columbiát alapító, trolibuszvezető Harry Cohné; a kesztyűkészítő Samuel Goldwyné, vagy az ószeres Louis B. Mayeré, az MGM igazgatójáé. Az új emberek inkább magatartásukban különböztek elődeiktől. A vállalkozók elszöktek Hollywood ketreceiből s maradt a kartellek dzsungele. A filmkészítők első nemzedéke azért telepedett le Hollywoodban, mert ott iható volt a víz és elég közel volt a mexikói határ, ha éppen letartóztatási parancsot adtak ki ellenük. A most hatalmon lévő filmkészítő nemzedék azért érkezett Hollywoodba, mert itt működik a filmgyártás gépezete.

Hollywood szerkezete még ma is, megtévesztően, a régi formát idézi. Középpontjában hat nagyobb társaság kereskedik azokkal a filmekkel, amelyeket finanszíroz; hozzájuk csatlakozik az MGM, mely egy hoteltársaság kicsiny produkciós egységeként élte túl a válságot. Az a hat név - a Columbia, a Paramount, a Twentieth Century-Fox, a United Artists, az Universal és a Warners - mind régi. De alig hasonlítanak azokhoz a stúdiókhoz, amelyek a harmincas években ugyanezeket a neveket viselték. Mióta a filmtársaságokat a kartell-ellenes törvény alapján bírósági határozat tiltja el a filmek forgalmazásától saját mozijaikban, hihetetlen mértékben megnőtt egy film finanszírozásának és előállításának kockázata. Mert amíg a produkció kockázatos játék, a filmforgalmazás nem az. A filmeket a mozikba elosztani megbízható jövedelemforrás, még akkor is, ha nem termel különösebb profitot. Minden filmkölcsönzés eleve magában foglalja a filmforgalmazó díját és ebben a díjban bizonnyal benne van a profit. Mindebből az következik, hogy csak a filmforgalmazás bevételének állandó forrásával rendelkező legnagyobb társaságok bírnak azzal az erővel, hogy állandó filmprogramokat pénzelhessenek. Ez tartja hát életben a nagyokat, hatalmas stúdiókat, melyeknek a neve is elmúlt stílusokat idéz - az MGM a musicalét, a Warners a gengszter-filmét, az Univesal a Frankenstein-féle horrormoziét. Ezenközben radikálisan megváltozott a nagy társaságok kapcsolata a film alkotóival. Valaha még egy John Fordnak vagy egy Howard Hawksnak is olyan szerződése volt, mely szerint a stúdió kénye-kedve szerint olyan film készítésére jelölte ki őket, amilyenre akarta. A filmkészítőknek azonban manapság munkájukhoz tartozik, hogy saját elképzeléseik alapján szervezzék meg filmjeiket. A stúdiók megtartották hatalmukat, de ez a hatalom lényegét tekintve vétójog. Hol vannak már azok a zsarnokok, akik karriereket formálhattak vagy tehettek tönkre! Nem övék a kezdeményezés, a teremtés ereje.

A régi gárda még teremteni akart; de az idő és az elmúlás végzett velük. Hollywood balszerencséjére elég magas kort értek meg ahhoz, hogy számításaikban végzetesen tévedhessenek. Képtelenek voltak megérteni a második világháború utáni Amerika társadalmi változásainak nagyságrendjét, képtelenek voltak felfogni, hogy a társadalmi változás egyszersmind átalakította azt a szerepet is, amelyet a mozi játszott az emberek életében.

Az új filmalkotók ösztönösen éreztek rá erre a változásra. És ez a változás formálta őket serdülőkoruktól. Filmjeik olyan csoportok társadalmi, gazdasági és osztályigényeit elégítették ki, amelyekről a hajdani nábobok fel sem tételezték, hogy közönségként termékeik fogyasztói lehetnének. Mert amiképpen megváltoztak az erőviszonyok Hollywoodban, ugyanúgy

változott meg ennek az iparnak az ideológiája - az eszméknek az volt a szerkezete, amely rejtetten és titkoltan az amerikai film lényegét alkotja. Ez a film „magán-nyelvtanának" másik oldala.

Az a meggyőződésünk, hogy a gépezet, az ipar, az eszme és a termék eltéphetetlen kapcsolatban áll egymással. És úgy hisszük, hogy ez kiviláglik azoknak az embereknek a munkájából, akik 1977 végére az új Hollywood vitathatatlan uralkodóivá váltak. Örökölték a régi nábobok hatalmát és a nagy tömegeknek készítenek filmeket. A film múltját tudósként ismerik; azon és azzal nőttek fel. Világukban minden valamely filmre utal vissza. Tudás és hatalom, valamint a látványos siker a régi Hollywood igazi gyermekeivé avatja őket.

Az új nemzedék derékhada hat főből áll. Ők és társaik sikeresebb filmeket csináltak, mint bárki más a filmtörténetben. Hollywood történetét a televízióban késő éjszaka vetített filmekből ismerik és a sarki moziból; és abból is, hogy a főiskolákon a filmszakra iratkoztak be, és azért is, mert sokféle stílusban készült filmet kutattak fel, elemeztek és élveztek. A régiek hatása az ő filmjeiken keresztül érvényesült. Ritka tehetségek, mert eszméik kereskedelmileg is gyümölcsözőek; és a kiüresedett stúdiószerkezet is hálás érte. Szükségletet elégítenek ki. Ennek következtében hatalmuk van.

A hat rendező törzset alkot, közös isteneket és bálványokat imád. Pályájuk, filmjeik, sőt privát életük is egymásba fonódik. A következő művészekről van szó: Francis Coppola, a filmakadémiát végzettek között az első, aki játékfilmet készített és aki később *A keresztapá*t és az *Apokalipszis most*ot rendezte. Coppola volt az is, aki a fiatal George Lucas pártfogójaként lépett fel és producere lett az ő *American Graffiti*jének; később ugyanez a Lucas készítette el a *Csillagok háborúj*át. Ebben az űrfantáziában Steven Spielberg segédrendezőként dolgozott, s az ő ötlete volt, hogy az űrközi rohamosztagosok zöld gőzzé párologva pusztulnak el. S mindeközben már erősen foglalkoztatta saját képzeletének szülötte, a *Harmadik típusú találkozások*, az a film, amelyért egy nagy stúdió egész vagyonát kockáztatta. De a játék nem járt akkora kockázattal, mint amilyennek rémlett, hiszen Spielberg szervezte meg *A cápa* című film forgatását is.

A Burbank stúdióban hivatali „bungaló"-ját megosztja filmkészítő társával, John Miliusszal, aki együtt járt a dél-kaliforniai egyetem filmakadémiájára George Lucasszal. Coppola *Apokalipszis most*jának eredeti változatát éppúgy Milius írta, mint *A cápá*ban az Indianapolis hajóroncsának szörnyű történet-betétjét. Mint önálló játékfilmkészítő, Milius *A szél és az oroszlán* és a *Nagy szerda* című filmeposzokat mondhatja magáénak. Producere Buzz Feitshans. Feitshans pedig 1972-ben tűnt fel mint a *Boxcar Bertha*, Martin Scorsese első hollywoodi filmjének vágója.

A törzs New York-csoportjához tartozik Scorsese. Abban a városban forgatta az *Aljas utcák* és *A taxisofőr* című filmeket. Egyetemre együtt járt Brian De Palmával, a *Megszállottság*, a *Carrie* és *A dühroham* című filmek alkotójával. S itt már keresztezik egymást a szálak. De Palma rendszeresen együtt dolgozik vágójával, Paul Hirschsel; Hirsch viszont segítségére volt George Lucasnak a *Csillagok háborúja* megvágásában. Marcia Lucas, George felesége a következő Scorsese-filmek vágója volt: *New York, New York*, *Alice már nem lakik itt* és *A taxisofőr*. Francis Coppola javasolta elsőnek, hogy Scorsese-re rábízhatja egy nagyszabású stúdió önálló játékfilm rendezését. *A taxisofőr* forgatókönyvírója, Paul Schrader, a *Megszállottság* forgatókönyvét írta Brian De Palma számára, a *Harmadik típusú találkozások* ötletét is ő vázolta föl, hogy utána Spielberg rögzítse véglegesen. Francis Coppola filmje, *A magánbeszélgetés* és George Lucas filmje, az *American Graffiti* a hangfestés rendkívüli szerepének felismeréséről tanúskodik, érthetően, hiszen mindkét film zenei szerkesztője

Walter Murch volt. *A magánbeszélgetés* végén a főhőstől úgy búcsúzunk, hogy az kétségbeesetten utánozza Georgie Auld szaxofonjátékát; ugyanígy a *New York, New York*ban a főhős mögött Auld játszott szaxofonon. Steven Spielberg első játékfilmjének, a *Sugarlandi hajtóvadászat*nak írói első játékfilmjüket George Lucas támogatásával hozták létre. Iskolatársai voltak. Ez a kör folyton-folyvást körbe jár.

„Vaddisznók vagyunk - mondja George Lucas. - Orrunkkal túrjuk fel a szarvasgombát. Nehéz hát minket pórázra fogni, ellenőrizni. Mert nem is szarvasgombát, hanem aranyat túrunk ki. Az igazgatósági épületek tornyában nincs, aki ezt megcsinálja helyettünk. A filmstúdiók manapság már kartellek, amelyeket bürokraták igazgatnak. Nem tudnak többet a filmkészítésről, mint egy bankár. A szerződéskötéshez is legfeljebb úgy értenek, mint egy telekügynök. Engedelmeskednek a kartell-élet törvényének; minden ember azt kérdezi magától, hogy a döntése mennyire veszélyes az állására. Fogadásokra járnak hát és létszámba vesznek olyan embereket, akik újabb embereket ismernek. A hatalom mégis a miénk - azoké, akik igazából tudják, hogyan kell filmet csinálni."

John Milius így idézi vissza 1967 Hollywoodját, amikor először próbált betörni a filmiparba. „Akkor még falak álltak Hollywoodban, csupa klikk uralta a terepet. Minimum ismerni kellett Frank Sinatrát, vagy valaki hozzá hasonlót. Igaz, a stúdiók akkor több filmet gyártottak, ami jó dolog, de ugyanakkor a stúdiók kezében volt az igazi hatalom. A gyártásvezetők kemény legények voltak. Társadalmilag is öntudatosabbak - a filmszerződéseket a fogadásokon kötötték. Az a Hollywood, amiről ma már csak olvasni lehet, akkor még élt. Fogadásokat rendeztek a fontosak listáján szereplő embereknek és egy másikat a kevésbé fontosaknak. Mára mindez elmúlt. Ez a társadalmi élet már csak a televízió képernyőjén létezik. Társaságilag én legföljebb Steven Spielbergékkel találkozom, s néhány barátommal, akivel vadászni járok, vagy azokkal, akikkel a széllovas sportnak hódolok. Ha George Lucas itt élne Los Angelesben, bizonyára többet találkozhatnánk. Néha összefutok Martin Scorsese-vel. De a társasági élet hatalmát mi megdöntöttük.

Egy filmgyár manapság már nem szólhat bele a film végső vágásába. Azt hiszem, ráébredtek, hogy a film alkotói jóval tovább maradnak a színen, mint a filmgyár igazgatói. A hatalom most már teljes egészében a film alkotóinál van és mi egy olyan csoport vagyunk, amelyik hatalomban még egyre gyarapszik."

Sok küszködés és türelem volt az ára a hatalomnak. Ama hat rendező - közös terveikkel, megvitatott eszméikkel, vagy azzal, hogy olykor filmjeik bevételén is osztoztak - nem volt mindig ilyen szerencsés. Csak a merő eltökéltség segítette őket. Mindannyian szerették a filmet. Filmet akartak csinálni. Közülük csak Spielberg és De Palma kényszerült lemondani a filmfőiskola tananyagáról - Spielberg többek között azért, mert a középiskolai bizonyítványa nem volt elég jó. Mégis valamennyiükben közös, hogy rendelkeznek bizonyos képi műveltséggel és a hatásoknak és eszméknek egy olyan rendszerével, amelyik a filmből származik, s amelyet rendkívüli finom formában felhasználnak saját műveikben. Elég csak Martin Scorcese műveiben felsorolni az őt befolyásoló filmalkotók lélegzetelállítóan hosszú sorát - Raoul Walsh, Robert Bresson, John Ford, Luchino Visconti, George Zukor, Jean-Luc Godard, Samuel Fuller és Francois Truffaut. A *Csillagok háborúja* motívumai az Arthur király legendáját feldolgozó filmekből származnak - ezek voltak a lovagregények filmbéli megfelelői. Mielőtt filmforgatásba kezd, Francis Coppola tudatosan elemzi újra a film olyan mestereit, mint Alfred Hitchcock és Ingmar Bergman. Steven Spielberg azon mereng, hogy a *Harmadik típusú találkozások* című filmjében ugyan melyik, a filmvásznat áthasító szikra származik olyan animációs filmekből, mint Disney *Bambi*ja vagy Chuck Jones halhatatlan *Országúti futó*ja. Brian De Palma tudatosan játszik el olyan Hitchcock-filmek témáival és

módszereivel, mint a *Psycho,* a *Szédülés* és a *Hátsó ablak*. John Milius kánonja a japán filmművészetből származik. Még üzleti dolgokban is, ahogy mondja, a szamurájok személyes erkölcsének híve.

A képi látás egyszersmind a film technikájának tüzetes ismeretét jelenti. George Lucas és Francis Coppola különleges figyelmet fordít a hangra; hangmérnökük, Walter Murch, filmjeik egyenrangú alkotótársa. Brian De Palma feleleventette azt az elfeledett filmtechnikát, amelyet osztott képmezőnek nevezünk és a legszélsőségesebb határig kísérletezett vele. Az olyan film, mint *A cápa*, különleges hatásokra épül, hajszálpontos cselekményvezetést igényel, melyben a történet pontos kidolgozása az animációs filmekével vetekszik. Ez a technika fölényes ismeretét kívánja meg, s a legtöbb rendezőnek ez csak pályája delén áll rendelkezésére, de Steven Spielbergnek már huszonhét éves korára a birtokában volt. Ez a generáció mégis gondosan ügyel arra, hogy megtartsa a kritikai távolságot saját munkáitól és általában a filmvilágtól. „Minél nagyobb hatalomra teszel szert - mondja De Palma -, annál gondosabban kell ügyelned arra, hogy el ne szigetelődj. Los Angelesben például ez komoly gondot okoz."

A hat rendező abban is osztozik, hogy megveti Beverly Hills és a régi Hollywood felszínes társasági életét. George Lucas visszahúzódottan él San Fancisco egyik külvárosában, autóútnyi távolságra Francis Coppola kúriájától. Martin Scorsese és Brian De Palma szentélyként vigyáz New York-i otthonára. - „Soha, soha, de soha nem laknék Hollywoodban" - mondja De Palma. - „Gyűlölöm azt az elszigetelt világegyetemet, amelyben a film a legfontosabb dolog." - John Milius és Steven Spielberg fizikailag közel lakik a Los Angeles fölött húzódó kanyonokhoz, a filmsztárok ősi kúriájához; de távol maradnak a lenti világtól. Távolságtartásuk jele, hogy elkerülik a divatos vendéglőket, az ügynökök fogadásait és azt a különös csillogást, mely a szakmai lapok pletykarovatát borítja be. Tudják, hogy Hollywood „csinálmány", tűzijáték, melyet sajtóügynökök és hirdetési szakemberek terveztek ilyenné. Ennek a mesterséges Hollywoodnak pusztító hatása alól azonban még ők sem tudják magukat egészen kivonni. Hiszen nekik is olyan árujuk van, amit el kell adni. Mindez ugyancsak része egy nagy és folyamatos hagyománynak. Ez az a teher, amit a régi Hollywood filmkészítőinek való önkéntes adósságunk részeként vállalniuk kell, azzal a kötelességgel együtt, ami a következő filmes generáció megsegítését jelenti. Francis Coppola már maga is áldozott ennek a kötelességnek előbb George Lucas, majd az amerikai Carroll Ballard és Wim Wenders, az egyik legtehetségesebb fiatal német rendező támogatásával. Spielberg az Universal stúdiónál biztosítja utódait; ha fiatal pártfogoltjai megbuknának, Spielberg szerződésben vállalt kötelezettséget, hogy befejezi művüket. George Lucas anyagilag támogatta Hal Barwood és Matt Robbins rendezőket, egykori osztálytársait a dél-kaliforniai egyetemen: „Nekem már nem kellett szerződést kötnöm helyettük, ahogy egykor Francisnak helyettem - mondja Lucas. - Én csupán garanciát vállalok értük, mint Steven az Universalnál. Ha a fiúk megállnak a lábukon, annál jobb."

Ezt a hagyományt követi Coppola, Lucas, De Palma, Milius, Scorsese és Spielberg, a mozi igazi fenegyerekei, Hollywood igazi gyermekei. A filmipar jelenlegi szerkezetétől irtóznak. Bizalmatlanul tekintenek a trösztök igazgatóira. Tudják ugyan, hogy a nábobok már kihaltak, de a kíséretük még visszajár. Az amerikai film nagy hagyományának igazi örökösei ők. (...)

(Ungvári Tamás fordítása)

Médiaismeret

Néhány évtizeddel ezelőtt e mostani tantárgy elődjének egyszerűen filmesztétika volt a neve, s a mozikban vetített műalkotásokkal foglalkozott. Mostanra a filmművészet csak egy kisebb, egyre szűkülő része a mozgókép fogalmának. Ma már nemcsak celluloid szalagon, fotografikusan felvett képekkel találkozunk, hiszen a videómagnók és -kamerák révén mindennapossá vált az elektronikus képrögzítés, s küszöbön áll a digitális képalkotás elterjedése is. Mindezzel párhuzamosan megszaporodott azoknak a lehetőségeknek a száma, ahol mozgóképpel találkozhatunk. Ma már nem kell moziba mennünk a filmek kedvéért, hanem megnézhetjük őket otthon a televízióban, kikölcsönözhetjük a videótékából, a CD ROM-on kiadott filmlexikonok pedig számítógépünk képernyőjén idézik fel a szócikkekhez kapcsolódó filmek részleteit. S természetesen az új képhordozó technikák kifejlesztették a maguk sajátos műfajait, képtípusait is. Ebből a szempontból manapság a televízió a legfontosabb, amely szinte főszereplővé nőtte ki magát az életünkben: információt nyújt, szórakoztat, tanít, politizál - a tévé-shopok segítségével pedig még be is vásárolhatunk. A televíziónak már komoly története van; legújabb fejezete éppen most íródik a műholdas csatornák elterjedésével. S bizonyára nem kell sokat várnunk az interneten fogható digitális képek vagy a virtuális mozik mindennapossá válására sem. Röviden: képkorszakban élünk.

A médiaismeret témakörébe tartozó olvasmányok, amelyek a mozgókép film melletti képtípusaival, hordozóival és közegével foglalkoznak, elsősorban valóban ismeretet közölnek: bemutatják a televíziós műfajokat és a tévé társadalmi hatását, valamint a legújabb képalkotási technikákat. Mindezeknek a velünk élő, naponta változó fogalmaknak az értelmezése során az írások szerzői az éppen futó tévéműsorokra vagy az aktuális technikai szenzációra támaszkodnak, s a konkrét jelenségek leírásából próbálnak következtetni az általános törvényszerűségekre (*Televíziós műfajok*). A *Dallas*, a *Friderikusz-show* vagy a CNN hírcsatorna elemzése tehát elsősorban nem az adott műsorról szól, hanem a benne megtestesülő televíziós műfajról: a sorozatról, a tévé show-ról, illetve a hírműsorokról. A legújabb technikákról pedig csak annyit: amíg közelebb állnak a tudományos fantasztikum, a sci-fi világához, addig a teoretikusok is inkább ámulatuknak vagy éppen zavaruknak adnak hangot (*„Szép új világkép”*).

Hagyományos elemzés tárgya lehet viszont a televízió, amely félévszázados történetével, páratlan karrierjével megkerülhetetlen kihívást jelent minden gondolkodó ember számára (*A képernyő kora*). Ártalmas vagy hasznos? Megrontja a gyerekeket vagy kinyitja előttük a világot? Butít vagy felvilágosít? - Megannyi, sokszor igen indulatosan kezelt kérdés. A tévénézési szokások adatai jól ismertek. Különösen az iskolás korú gyerekek ülnek hihetetlenül sokat a képernyő előtt, ami nyilvánvalóan nyomot hagy a személyiségük fejlődésében. Egy képernyő-függő, a technikai képekhez tapadt, már-már kizárólag tévé segítségével tájékozódó generációhoz tartozunk mi is valamennyien. Fontos, hogy megőrizzük vele szemben szellemi függetlenségünket.

Természetesen nem kell félni a televíziótól. Sőt, a tévéműsorok gyártóitól sem kell félni, noha ők tisztában vannak a médium erejével, s ezt ki is használják. Minden egyre tökéletesebb, hatásosabb és szebb, hiszen minél több nézőt kell elcsábítani, ami a világtévé korában egyre nagyobb feladatot jelent. A tét pedig jelentős: a gazdasági-politikai hatalom megnyerése, illetve megtartása. Mégsem mondhatjuk, hogy okos manipulátorok és megtévesztett

manipuláltak állnak (pontosabban ülnek) szemközt egymással. Mindenki teszi a dolgát: a műsorgyártó népszerű műsorokat gyárt, a néző pedig kikapcsolja meg bekapcsolja a készüléket, nyomkodja a csatornaváltó gombot. Vannak jó műsorok és rosszak, s ugyanígy vannak „jó" nézők és „rosszak"; az utóbbiak mintha állandóan csak be- vagy átkapcsolnák a bűvös dobozt, az előbbiek azt is tudják, hol van a kikapcsoló gomb.

S hogy nem egyszerűen a tévénézési vagy képfogyasztási szokásokról, a szabadidő hasznos vagy haszontalan eltöltéséről, jó ízlésről-rossz ízlésről, magas- vagy tömegkultúra kérdéséről van szó, azt a fejezet élén álló, a technikai képről szóló elméleti fejtegetések hivatottak legalábbis megsejtetni (*Képkorszak*). Ezek a tagadhatatlanul igen bonyolult, a gondolkodásunk működését taglaló szövegek azt bizonyítják, hogy a technikai képek ilyen fokú elterjedése évezredes kulturális beidegződéseinket alakítja át. Jóval nagyobb tétje van tehát a 20. század képkorszakának, mint az esti tévécsatorna, a legközelebb kikölcsönzendő videófilm vagy videójáték kiválasztása. A technikai (mozgó)képek, amelyek a környező világunkat egyre valószerűbben adják vissza, megváltoztatják e világról való tájékozódásunk alapjait, megváltoztatják a gondolkodásmódunkat. E folyamat hátterében - ahogyan azt már Balázs Béla *A látható ember*ben megfogalmazta - a szóbeli és a vizális kultúra eltérő jellege húzódik meg. A szavak elvont jelentésével szemben a képek konkrétak; s jelenleg egyre több információ a környező világunkhoz megtévesztésig hasonló technikai képek segítségével jut el hozzánk. Mindez az írásos kultúránkat is átalakítja. Látványos példa erre a napilapok stílusváltása: az egyes oldalak tördelése a televízió hírblokkjaihoz hasonlít; nem a szöveg, hanem a képek logikáját követi. Az utcák óriásplakát-rengetegében pedig már-már úgy közlekedhetünk, mintha egy képregény szereplői volnánk.

Képek, képek, képek... A mozivásznon látható mozgókép ebből a szempontból nem különbözik a televízió vagy a számítógép képernyőjén láthatótól. A különböző médiumok küldetése nem más, mint a film beteljesítése: a *látható* ember után a *látó* ember megteremtése.

Képkorszak

Susan Sontag: A képvilág*

A fényképezés több formában is birtokbavétel. Legegyszerűbb formájában a fénykép a szeretett személy vagy tárgy birtoklását pótolja, s ettől felölti az egyedi tárgyak egyik-másik vonását. Ezen felül a fényképek révén fogyasztói kapcsolatba kerülünk olyan eseményekkel is, amelyek tulajdon élményeink részét képezik, de olyanokkal is, amelyek nem - ezeknek az élménytípusoknak a különbségét azonban mindinkább elmossa az efféle szokásformáló fogyasztói magatartás. A birtokbavétel harmadik formája, hogy a képkészítő és képsokszorosító gépek révén értesülésekre teszünk szert (nem pedig élményekre). Igen, a fénykép jelentősége mint közvetítő közegé, melynek segítségével mind több és több esemény kerül élményeink körébe, tulajdonképpen melléktermék: a fénykép azon képességéé, hogy élménytől elszakadt és attól független ismereteket szolgáltasson.

A fénykép útján történő birtokbavételnek ez a legátfogóbb értelme. Amit lefényképeznek, az eleve egy információ-rendszer részévé lesz, beillesztik különféle osztályozási és tárolási sémákba, melyek a családi albumba ragasztott amatőr felvételek nyers időrendiségétől a fényképek meteorológiai, csillagászati, mikrobiológiai, geológiai, rendőri, orvosképzési és diagnosztikai, katonai felderítési és művészettörténeti alkalmazásához szükséges következetes gyűjtésig és precíz nyilvántartásig terjednek. A fénykép többet tesz, mint hogy átértelmezi a hétköznapi tapasztalás anyagát (embereket, dolgokat, eseményeket, bármit, amit természetes látás útján látunk - ahányan, annyiféleképpen, s gyakran felületesen), s hogy hozzáad rengeteg mindent, amit egyáltalában nem látunk. A valóságot mint olyat értelmezi át kiállítási tárggyá, kutatás célját szolgáló följegyzéssé, megfigyelés célpontjává. A világ fényképészfölderítése és megkettőzése széttördeli a folyamatosságokat, betáplálja a darabkákat egy felmérhetetlen iratgyűjtőbe, s ezáltal olyan ellenőrzési lehetőségeket teremt, amelyekről a korábbi információrögzítési rendszer, az írás még csak nem is álmodhatott.

Azt, hogy a fénykép-megörökítés minden esetben a potenciális ellenőrzés eszköze lehet, már akkor felismerték, mikor a fényképezés még gyermekcipőben járt. 1850-ben Delacroix följegyezte *Napló*jába, hogy bizonyos, Cambridge-ben végzett „fotográfiai kísérletek", amelyek során a csillagászok a napot és a holdat lefényképezték, sikerrel jártak, sőt sikerült tűhegynyi képet kapniuk a Vega csillagról is. Följegyzését az alábbi „különös" észrevétellel egészítette ki:

Minthogy húsz esztendőbe telik, amíg a dagerrotípián megörökített csillag fénye átszeli az űrt, amely a csillagokat a földtől elválasztja, a fénysugár, amelyet a lemez megörökített, jóval azelőtt elhagyta az égitestet, hogy Daguerre feltalálta volna az eljárást, melynek révén most e fényt sikerült ellenőrzésünk alá vonnunk.

Az ellenőrzésről alkotott ilyen Delacroix-féle gyatra kis elképzeléseket messze maga mögött hagyva, a fényképezés egyre közelebb jut ahhoz, hogy a lefényképezett tárgyat a fénykép a szó szoros értelmében ellenőrizze. A mai technika már minimálisra csökkentette annak jelentőségét, hogy milyen távolságra van a fényképész a lefényképezett tárgytól, ez alig befolyásolja a kép pontosságát és méretét; a technika megteremtette a módját, hogy lefényképezzünk elképzelhetetlenül kicsi vagy - mint a csillagok - elképzelhetetlenül távoli

* Az írás a szerző a hetvenes években született tanulmányait tartalmazó *A fényképezésről* című kötetben jelent (Európa, Budapest, 1981, 176-179., 181-182.).

tárgyakat; a képkészítést magától a fénytől is függetlenítette (infravörös fényképezés), kiszabadította a képet a két dimenzió határai közül (holográfia); lecsökkentette az időt, mely a látott képet a képbe vehető képtől elválasztja (az első Kodak-gépek idején még hetekbe telt, amíg az előhívott filmtekercs visszakerült az amatőr fényképészhez, ma a Polaroid-kamera pillanatok alatt kidobja a kész képet); mozgásra késztette a képet (film), és megvalósította az egyidejű képrögzítést és továbbítást (tévé) - e technika a fényképezést az emberi magatartás megfejtésének, előrejelzésének és befolyásolásának páratlan eszközévé tette.

A fényképezés olyan lehetőségek birtokában van, amilyeneket semmi más képalkotó rendszer nem élvezett, mert - a korábbiaktól eltérően - *nem* függ a kép készítőjétől. Bármilyen gonddal avatkozik is be a fényképező a beállításba és a kép készítésének folyamatába, maga a folyamat továbbra is optikai-kémiai (vagy elektronikus) folyamat, melynek lefolyása automatikus. Az erre a célra szolgáló gépezetek továbbra is elkerülhetetlenül tökéletesedni fognak, hogy még részletesebb s így még használhatóbb térképeket készítsenek a valóságról. E képek mechanikus genezise és az általuk képviselt hatalom tökéletes azonossága kép és valóság új viszonyát eredményezi. Ám ha a fényképezésről elmondható is, hogy helyreállítja a legősibb kapcsolatot - képnek és tárgyának részleges azonosságát -, a kép hatalma most nagyon is másként érvényesül. A képmás hatásáról alkotott primitív felfogás abból a feltevésből indul ki, hogy a kép tulajdonságai azonosak a valóságos tárgyával, mi viszont hajlunk rá, hogy a valóságos tárgyat ruházzuk fel a kép tulajdonságaival.

Mint tudjuk, a primitív népek félnek, hogy a kamera megfosztja őket lényük egy részétől. 1900-ban közölt emlékirataiban, hosszú élete végén Nadar elmondja, hogy Balzacban valami hasonló „homályos félelem" élt attól, hogy lefényképezzék. Ezt, Nadar szerint, Balzac azzal magyarázta, hogy *természetes állapotában minden test egy sor szellemképből épül fel, s ezek végtelenül vékony hártyákba burkolva számtalan rétegben helyezkednek el egymás fölött ... Az ember teremteni, azaz a látszólagosból, foghatatlanból anyagi természetűt, a semmiből valamit előállítani soha nem tudott - így hát minden egyes daguerre-i műveletet megkaparint, leválaszt, felhasznál egyet azon test rétegei közül, melynek megörökítésére irányul.*

(...)

A mi társadalmunkban kevesen félnek a kamerától a primitív emberek módján, aki a fényképet önmaga anyagi részének hiszi. De a mágia bizonyos nyomai fennmaradtak: így például nem szívesen tépjük össze vagy dobjuk ki szeretteink fényképét, kivált azokét, akik meghaltak vagy távol vannak. Ez ugyanis egyértelmű azzal, hogy könyörtelenül megtagadjuk őket. Mikor a *Lidércfény*ben (Thomas Hardy regénye) Jude megtudja, hogy Arabella eladta az ő juharfa keretbe foglalt fényképét, melyet tőle kapott az esküvőjükre, ez azt jelenti számára, hogy feleségéből „végleg kihalt iránta minden érzés", s ez „az utolsó kis csapás, amely benne is minden érzést elpusztít". De a valóban modern primitivizmus nem tekinti a képet igazi valóságnak; a fénykép *annyira* azért nem valóságos. Inkább a valóság tűnik mindinkább olyannak, amilyennek a kamera mutatja. Mindennapos jelenség, hogy emberek, akik véletlenségből valami erőszakos eseménybe keveredtek - repülőgép-szerencsétlenség részesei, lövöldözés, terrorista bombamerénylet szemtanúi voltak -, azzal hitelesítik élményeiket, hogy „olyan volt az egész, mint egy film". Minthogy más jellemzés nem látszik kielégítőnek, ezt azért mondják, hogy megmagyarázzák mennyire valóságos volt, amit átéltek. Míg a nem iparosodott országokban sokan még mindig szorongással fogadják, ha lefényképezik őket, mert ezt afféle birokháborításnak, tiszteletlenségnek, személyiségük, kulúrájuk alattomos megrablásának érzik, az ipari országok lakói egyenest keresik az alkalmat, hogy

lefényképezzék őket - ők ugyanis olyan képmásnak érzik magukat, melynek valósághitelét a fénykép adja meg.

(Göncz Árpád és Nemes Anna fordítása)

Pintér Judit: A láthatatlan láthatóvá tétele*

Italo Calvino szellemi végrendeletéből

A *Láthatóság* című előadás alapkérdése az, hogy az előregyártott képek inváziója, vagyis az úgynevezett képi civilizáció korában milyen veszélyek fenyegetik az íróknak (és általában a művészeknek) ama képességét, hogy eredeti képeket hozzanak létre. A képi fantázia alapvető fontosságának bizonyítását Calvino egy Dante-idézettel indítja:

> *Ó képzelet, ki úgy vonsz néha félre,*
> *s kilopsz körünkből, hogy fülünk se billen,*
> *bár száz trombita harsog is feléje:*
> *ki mozgat téged, ha érzékeink nem?*
>
> (*Isteni színjáték,* Purgatórium, XVII. 13-16, *Babits Mihály fordítása*)

Dante szerint hol a képzelet saját, belső törvényei, hol Isten akaratából egy mennyei fénysugár közvetíti hozzánk a képeket. Főleg azokra a víziókra utal itt, amelyek eltérnek földöntúli utazásának az objektív valóságban gyökerező képeitől, azoktól elkülönülve jelennek meg előtte, csaknem úgy, ahogy egy mai mozi- vagy tévénéző látja a vásznon vagy a képernyőn pergő képeket. De a költő Dante előtt hőse, a túlvilágjáró Dante egész utazása ezekhez a víziókhoz hasonlóan képzik meg, hiszen a költő képzeletében mindannak meg kell jelennie vizuálisan, amit hőse lát, látni vél vagy álmodik, amire visszaemlékszik, vagy ami mások elbeszélése alapján elevenedik meg előtte.

Dante ezekben a sorokban az alkotó képzelet szerepét, pontosabban a költői képzelet vizuális összetevőit próbálta megragadni, amelyek a verbális kifejezést megelőzve vagy azzal egyidejűleg lépnek működésbe.

Calvino a képalkotás folyamatának két fő típusát különbözteti meg: az egyik a szótól jut el a képig, a másik pedig a képtől a verbális kifejezésig. Általában az első történik olvasáskor. Egy regényben leírt jelenet, egy újságban ismertetett esemény olvasása közben - a szöveg kisebb-nagyobb hatásfokától függően - az egész jelenet, de legalább néhány részlete, töredéke úgy képzik meg előttünk, mintha magunk is szemtanúi lennénk.

Először a film is írott szöveg, csak a rendező képzeletében jelenik meg vizuálisan. A forgatás során előbb a maga fizikai valóságában rekonstruálják, majd filmszalagra rögzítik ezt a képzetet. A film tehát különböző mentális és materiális folyamatok végeredményeként nyeri el végső formáját, de a képzelet vásznán lepergő „mentális filmnek" ugyanolyan fontos a szerepe, mint a végeredménynek, vagyis a kamerával rögzített és a vágóasztalon összeállított képsoroknak.

Ilyen „mentális film" valamennyiünk fejében pereg - így volt ez a film feltalálása előtt is -, szüntelenül képeket vetít belső vetítővásznunkra. Arra a kérdésre, hogy honnan erednek ezek a képek, különböző válaszok lehetségesek. Dante például egyenesen Istentől származtatja saját vízióit. A későbbi korok irói inkább hivatkoznak az egyéni vagy kollektív tudattalanra, az eltűnt idő ködéből fel-feltörő érzésekben újra birtokba vett időre, a létezés egyetlen pontban

---

* Italo Calvinót 1984-ben kérte fel a Harvard Egyetem, hogy 1985 őszén tartson előadás-sorozatot *Charles Eliot Norton Lectures* című nagy hagyományú kurzusa keretében. Az író szinte a felkérés pillanatától kezdve lázasan dolgozott. A tervezett hat előadásból azonban korai halála miatt csak ötnek a szövege készülhetett el, melyek *Amerikai előadások (Hat javaslat a jövő évezred számára)* címmel 1988-ban először angolul, majd olaszul is megjelentek. Olaszországban azóta több kiadást ért meg a 20. századi világirodalom egyik legeredetibb hangú tehetsége, Italo Calvino posztumusz kötete. A *Láthatóság*ról szóló előadás ismertetése a *Filmkultúra* 92/4. számában jelent meg.

vagy pillanatban történő koncentrációira. Olyan folyamatok ezek, amelyek ha nem is mennyei eredetűek, de bizonyos fokig valóban függetlenek akaratunktól, szándékainktól. A valódi problémát a művészetben a képzeletet benépesítő képek közötti választás jelenti. (...)

Calvino saját koncepcióját az alkotó képzelet működéséről írói, különösen fantasztikus történetelbeszélői tapasztalataira alapozva próbálja definiálni. Állítása szerint az *Eleink* című kötet mindhárom fantasztikus története egy-egy képre vezethető vissza. *A kettészelt őrgróf* egy félbevágott ember víziójára, akinek két fele egymástól független életet kezd élni. *A fáramászó bárót* egy fákon ugrándozva élő fiút, *A nemlétező lovagot* pedig egy üres, de mozgó és beszélő páncél fantázia-képe ihlette. Először ezek a képek jelentek meg a szeme előtt, és már akkor jelentéssel telítettnek érezte őket, amikor még sem fogalmilag, sem verbálisan nem volt képes megragadni ezt a jelentést. Miután egyre élesebben látta maga előtt a képeket, történetet kezdett kerekíteni köréjük, jobban mondva maguk a képek kezdték továbbfejleszteni implicit lehetőségeiket, a magukban hordozó sztorit. Az egymást generáló képek körül lassan azonosságok, hasonlóságok és ellenpontok egész hálója alakult ki. Ez az anyag akkor már nemcsak vizuálisan, hanem fogalmilag is megjelent az író fejében, aki ezen a ponton elkezdte a történet egyes elemeinek tudatos rendszerezését - de még mindig tág teret hagyva az alternatíváknak. Az írás, a verbális megfogalmazás ebben a fázisában jut mind nagyobb szerephez. Ettől kezdve az tereli a neki leginkább megfelelő irányba a történetet, a vizuális képzelet mindinkább mögötte kullog, hozzá alkalmazkodik.

Calvinónak azonban az ellenkező irányú alkotói folyamatról is sok tapasztalata van. A *Kozmikomédiák* című novelláskötet sok darabjával éppen azt kívánja bizonyítani, hogy a mítoszok egyik legfőbb sajátossága, a képekben való beszéd bármilyen talajról, még a modern tudomány képektől oly távoli nyelvétől is elindulhat. Hogy még a legkomolyabb természettudományos vagy a legelvontabb filozófiai mű olvasása közben is találkozhat az ember olyan mondattal, amely meglódítja képalkotói fantáziáját.

Calvino számára tehát a képek spontán gondolatébresztő hatása és a tudatos gondolatközlési szándék egyformán fontos. Csak sorrendjük cserélhető fel, az íráshoz mindkettő nélkülözhetetlen. De a kiindulási pontul szolgáló, először kizárólag saját belső logikája szerint működő fantázia-kép előbb-utóbb beleütközik abba a hálóba, ahol már a gondolatok és a verbális kifejezés logikája veszi át az irányítást.

Mivel Calvino írás közben a képek spontán és a megfogalmazás tudatos logikáját egyaránt hagyja érvényesülni, közel érzi magához a képzeletet a megismerés eszközének tekintő nézeteket. De mivel az individuumon, a szubjektumon túlmutató megismerést is a képzeletnek tulajdonítja, a képzeletet a világszellemmel való azonosulás eszközének tekintő ellentétes felfogás jogosságát is elismeri. Sőt, azt az ideát is teljes mértékben magáénak vallja, mely szerint a képzelet mindazoknak a potenciális, hipotetikus dolgoknak is a tárháza, amelyek talán soha nem léteztek, soha nem is fognak létezni, de létezhetnének. Giordano Bruno „spriritus phantasticus”-ára hivatkozva, amely „formák és képek kimeríthetetlen világa vagy glóbusza”, az ebben a végtelen sokféleségben rejlő lehetőségeket a megismerés bármely módjához nélkülözhetetlennek tartja. A művészek, de bizonyos fokig a tudósok agya is - a legtökéletesebb számítógépeket túlszárnyalva - végtelen számú létező és nem létező forma, kép között válogat, különböző asszociációs sorokba rendezi, összekapcsolja őket. A végtelen számú kombinációs lehetőség közül éppen azt választja ki, amely leginkább megfelel kitűzött céljának, vagy egyszerűen csak a legérdekesebb, legkellemesebb vagy legszórakoztatóbb.

Ezután teszi fel Calvino azt a kérdést, hogy a képzelet e végtelenül gazdag birodalmában milyen szerepe van az indirekt képzeletnek, vagyis azoknak a képeknek, amelyeket a kultúra - a magas- és tömegkultúra vagy a hagyomány bármely más formája - közvetít. Vajon a soha

nem látott, eredeti képek „előhívásának" ősi képességét megőrizheti-e az az emberiség, melyet mindjobban elárasztanak az előregyártott képek özönével? Valaha egy ember vizuális memóriája a közvetlen tapasztalatok révén szerzett, valamint a kultúra által közvetített, korlátozott számú képmennyiségét tárolta. Az egyéni mítoszok megjelenítésének ereje annak függvénye volt, hogy a művész mennyire szokatlan, újszerű és szuggesztív módon tudta egymás mellé rakni, kombinálni ennek az emlékezetnek a fragmentumait. Ma állandóan olyan hatalmas mennyiségű képpel bombáznak minket, hogy lassan mind nehezebb lesz különbséget tenni a saját, közvetlen tapasztalataink révén szerzett, valamint azok között a képek között, amelyeket néhány pillanattal korábban láttunk a televízióban.

Vizuális memóriánkra - mint egy szeméttelepen - képtörmelék-rétegek rakódtak, egyre nehezebb előbányászni alóluk egy-egy eredeti képet vagy alakot.

„A *láthatóságot* azért vettem fel azon értékek közé, melyeket feltétlenül megteremtendőnek tartok a jövő évezred számára is, mert szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy egyik legalapvetőbb emberi képességünk elvesztése felé rohanunk; hogy lehúnyt szemünk előtt látomásokat gyújtsunk lángra, hogy az ábécé fekete betűiből színeket és formákat varázsoljunk a fehér papírra, hogy képekben *gondolkozzunk.* Arra a módszerre gondolok, amellyel ránevelhetjük képzeletünket, hogy úgy kontrollálja a belső víziókat, hogy egyfelől ne sorvassza el őket, másfelől azonban azt se engedje, hogy zagyva, ellenőrizhetetlen fantazmagóriákká silányuljanak. Éppen azt segítse elő, hogy a képek pontos, emlékezetes, valóban képszerű formában kristályosodjanak ki."

Calvino először ösztönösen, majd tudatosan, lépésről lépésre sajátította el ezt a módszert. Képzeletvilága formálódására mindenekelőtt a képregények iránti gyerekkori vonzódását érzi meghatározónak. Három éves korától kamaszkoráig szinte a folytatásos képregények rabja volt. A rímbe szedett magyarázó versikéket először nem tudta elolvasni, de a képek alapján is kitűnően eligazodott a történeteken. Kedvenc szórakozása volt, hogy újra elmesélte magának a kalandokat, egy-egy jelenetet többféleképpen értelmezett, változatokat talált ki, az egyes epizódokat más-más történetbe ágyazta. Minden sorozatban felfedezte az állandó, ismétlődő elemeket, elszigetelte egymástól vagy összekapcsolta őket, a sorozatokat kombinálta, újakat talált ki, amelyekben az addigi mellékszereplők váltak főszereplővé. Amikor megtanult olvasni, a bugyuta versikék csalódást okoztak neki, semmiféle új információt nem kapott tőlük. Inkább tovább folytatta korábbi játékait. Ez a szenvedélye egyfelől késleltette az írott szövegre való koncentrálási képességének fejlődését, másfelől azonban íróként sokat tanult belőle, mindenekelőtt a meseszövés, a stilizálás és a képalkotás tekintetében.

Az átmeneti korszak gyermekének fejlődését tehát még nem gátolták a képi civilizáció kezdeti, az inflálódás mai fokától még igen távol álló hatásai. Mára azonban az írói képzelet vizuális rétegét létrehozó elemek (a való világ közvetlen megfigyelése, a fantázia- és álomtevékenység, a kultúra különböző szintjei által közvetített képi világ) közötti egyensúly felbomlott, ami a gondolatok vizuális és verbális megjelenítésében egyaránt döntő fontosságú érzéki benyomások elvonatkoztatásának, sűrítésének képességét is veszélyezteti. Ha folytatódik az előregyártott képek inváziója, az is kétségessé válik, hogy 2000-ben lehet-e még regényt írni.

Calvino két utat lát az irodalom megmentésére:

„1. Az elhasználódott képeket olyan kontextusba ágyazva kell megtisztítani, amely megváltoztatja a jelentésüket. Ahogy például a posztmodern megteszi, amikor a tömegkommunikációs eszközök képi világát irónikus szövegkörnyezetbe helyezi. Máskor pedig az irodalmi

hagyomány csodás iránti vonzódását viszi be olyan narratív mechanizmusokba is, amelyek éppen az azoktól való idegenséget hangsúlyozzák.

2. Vagy tabula rasát kell csinálni, hogy mindent nulláról lehessen kezdeni. Ezen a téren Sameul Beckett érte el a legkiemelkedőbb eredményeket, aki mind a vizuális, mind a nyelvi összetevőket olyan minimálisra redukálta, mintha művei egy végpusztulást követő világban születtek volna..."

Vilém Flusser: Képeink*

A környező világ színessé vált: a legtöbb felület és alapzat, amelyek között élünk, színes. A plakátfalak, a kirakatdíszletek, a közlekedési táblák, az ernyők, az alsónadrágok, a konzervdobozok, akárcsak bennük a zöldség, az újságok és folyóiratok, filmek és televíziók - mind *technicolor*t sugároznak. A század első felének szürke előidejéhez képest ez nem pusztán esztétikai változást jelent. A környező felületek azért sugároznak színesben, mert üzeneteket sugároznak. Jelenleg a bennünket és a világot érő üzenetek legtöbbje sík felületek kisugárzásaként ér bennünket. A környező világ immár nem sorokba, hanem síkokba van kódolva. Kódolt világunkat a közelmúltig uraló lineáris szövegek a kétdimenziós kódok szolgálatába léptek. Olyan síkok váltak az információ hordozójává, mint a fotó, a képernyő, a vetítővászon. Az analfabéta környezethez hasonlóan ismét a képek jelentik a nyilvános közvetítőket, amelyek révén információhoz jutunk. A képnek a szöveg ellen irányuló forradalma zajlik. Az ellenforradalmi folyamatra való tekintettel nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy új, eddig nem létező képfajtákról van szó. Ha a kodifikált világban kívánunk tájékozódni, akkor tüzetesen szemügyre kell vennünk őket. Ezek a képek nem *pre*-hanem *postanalfabetikusak.*

A lineáris írást - például a latin ábécét vagy az arab számokat - a képek ellen irányuló forradalom során találták fel. A mezopotámiai agyagtáblák erről tanúskodnak. Ezek közt például látható egy jelenet „piktogramokból" álló képe. Ezek a piktogramok jelentik a királyt és az általa legyőzött ellenségeket. Mellette ugyanezek a piktogramok még egyszer agyagba vannak karcolva, ezúttal azonban vízszintes sorokban. Ez a sor egy szöveg; piktogramjai már nem magát a királyt és ellenségeit, hanem a mellette álló képet jelentik. A szöveg a kétdimenziós képről leválván egy dimenzióban oldódik fel, hogy a képet magyarázza. A szöveg úgy írja le a képet, hogy a benne levő szimbólumokat felsorolásszerűen számba veszi. Az abakusz köveihez („calculi") hasonlóan rendezi el, hogy ezáltal, mintegy a borsószemek mintájára, „olvashatóvá" válhasson. A szövegek elbeszélések, a képi tartalmak kalkulációi.

A képeket értelmezni kell. A kép ugyanis - miként minden ember és világ közti közvetítés - sajátos belső dialektika uralma alatt áll. A képek a világot állítják elő, de elébe is állnak. Amennyiben a világot állítják elő, annyiban az embernek a világban való tájékozódását (térkép) szolgálják. Amennyiben viszont a világ elé állnak, annyiban elállják az ember odavezető útját. Az írást akkor találták fel, amikor a képek tájékoztató rendeltetésével szemben felülkerekedni látszott a kirekesztő funkció. Az első írnokok képrombolók voltak. Megvilágították, vagyis átfúrták az átlátszatlanná váló képeket, hogy újra a világ megismerésének eszközeként szolgáljanak és ne legyenek a világot elidegenítő borításként „imádat" tárgyai. Az első írnokok a bálványimádás ellen, a képek szolgálatába állított élet ellenében léptek fel. A próféták és Platón még tudatában voltak az írás ezen forradalmi, a képeket demitologizáló tulajdonságának.

A szövegek írói és olvasói olyan tudatszinten vannak, amely egy lépéssel hátrébb van a képek alkotóinak és befogadóinak tudatállapotánál. A „képírók" számára a világ jelenetek sorából áll. Ezeket a kétdimenziós struktúrában ismerik és élik meg. A „szövegírók" számára a világ folyamatos sorozatából áll. Ezeket egydimenziós struktúrákban ismerik és élik meg. A képek által strukturált tudat számára a valóság egy tényállás: a kérdés az, hogy milyen a dolgok viszonya egymással. Ez a mágikus tudat. A szövegek szerint strukturált tudat számára a

* Az írás a szerző *Nachgeschichten* című kötetében jelent meg 1990-ben. Magyarul a *2000* című folyóirat 1992/2. számában olvasható.

valóság keletkezés: a kérdés az, hogyan esnek meg a dolgok. Ez a történeti tudat. Az írás feltalálásával veszi kezdetét a történelem.

Ez a találmány nem törölte el a képeket. A Nyugat, az egyetlen igazán „historikus civilizáció" történetét a kép és a szöveg dialektikája jellemzi. Az „imagináció" mint képértelmezési képesség és a „koncepció" mint szövegértelmezési képesség egymást váltják történelmük során. A koncepció egyre imaginatívabbá válik és az imagináció egyre konceptuálisabbá. A nyugati társadalmakban két, egymással dialektikus ellentmondásban álló réteg különböztethető meg: a mágikusan élő és gondolkodó analfabéták (például a jobbágyok) társadalomhordozó alsó rétege és a historikusan élő és gondolkodó írástudók (például a papok) uralkodó felső rétege. „Lent" a képek az uralkodóak, „fent" a szövegek. Mindkettő összekapcsolódott: a képek szövegeket „illusztráltak", a szövegek képeket „írtak le".

A könyvnyomtatás feltalálásának és az általános iskolakötelezettségnek köszönhetően a képek és a szövegek közti dialektika drámaian átalakult. A szövegek olyannyira olcsóvá váltak, hogy előbb a polgárok, majd pedig a proletárok számára is elérhetőek lettek. A történelmi tudat - legalábbis a „fejlett" nyugati társadalmakban - közkinccsé vált. Az olcsó történelmi tudat túlsúlyra jutott a mágikus tudattal szemben. A képeket a napi életből a „képzőművészet" gettójába száműzték. Ezáltal a szövegek egyre jobban eltávolodtak a képektől: a 19. századtól kezdve, kivált a tudományok területén, „tisztán konceptuálissá" kezdtek válni, és tartalmuk egyre „elképzelhetetlenebbé" vált. Ezáltal a szövegek szem elől veszítették azon szándékukat, amin az írás feltalálása alapult, nevezetesen azt, hogy értelmezzék, mítosztalanítsák a képeket. Így alakult ki, belső indíttatásaitól vezettetve, a lineáris diskurzus.

A szövegeket ugyanolyan belső dialektika uralja, mint a képeket. A szövegek is elénk állítják a világot, és eközben a világ elé állnak; ők is a világban való tájékozódást szolgálják, de át is fordulhatnak és átlátszatlan könyvtári falakat képezhetnek. Az ember képes elfelejteni a szövegek eszközszerű rendeltetését, és tud a szövegek rendeltetése szerint élni és megismerni. Ilyesfajta „szövegimádás" jellemzi a történelem utolsó állomásait. A politikai ideológiák ennek az elmegyengeségnek csak egyik lehetséges példáját nyújtják. A történelmi tudat elvesztette a lába alól a képzet talaját és ezáltal érintkezését a kézzelfogható világgal, melyet a szövegek a képek közvetítésével állítottak elő. A 19. században bekövetkezett a történelmi tudat válsága.

A fényképek és minden későbbi műszakilag előállított kép - a filmek, videók, hologramok stb. - a szövegek elképzelhetőségét szolgáló találmányok. Amiként eredetileg a szövegek a hagyományos képek ellen irányultak, hogy a képzelődés bennük rejlő tébolyát meghaladják, úgy a műszakilag előállított képek is a szövegek ellen irányulnak, hogy az elképzelhetetlenség bennük rejlő tébolyát haladják meg. Az új képek alkotói és befogadói olyan tudatszinten állnak, ami egy lépéssel hátrébb van annál, mint amelyiken a szövegeket írták és olvassák, és két lépéssel hátrébb a tradicionális képek alkotásának és befogadásának szintjénél. Csakhogy egy ilyen „történelmen túli" tudatszint egyelőre olyannyira új, hogy nehézséget okoz rajta megmaradni. Újra és újra visszaesünk a történeti tudatállapotba, és ezért a műszakilag előállított képek által kodifikált világban nehezen tájékozódunk. Úgy állunk, mint az analfabéták a szövegek világában.

Ezek a képek alapjában különböznek a tradicionális képektől. Az utóbbiak olyan emberek kísérleteként születnek, akik egy jelenetet szimbólumok útján egy felületen akarnak rögzíteni. Ezzel szemben a technikai képek egészen másként keletkeznek: a készülékek hatásokat fognak fel, melyek egy rögzítendő jelenetből indulnak ki. Röviden: tüneteket rögzítenek. A

készülékek olyan ládák, melyek jelenetek tüneteit nyelik el, hogy azokat képekként köphessék ki. A készülékek programjai szövegeken alapulnak, például a kémia és az optika lineáris mondatain. A készülékek *transzkóder*ek: történeteket és szövegeket kódolnak képpé. A folyamatokat programokká alakítják át. Olyan fekete dobozok, amelyek történeteket nyelnek el, és utótörténeteket köpnek ki. A technikai képek transzkódolt történetek.

A technikai képek azt a látszatot keltik, hogy nem szimbolikusak, vagyis nem konvencionális kodifikáción alapulnak, miként a tradicionális képek és szövegek. Azt a látszatot keltik, hogy kauzális kapcsolatban vannak a leképezett jelenettel; úgy, mintha a jelenet volna az ok és ők maguk az okozat. Azt a látszatot keltik, hogy üzenetük vételéhez nem szükséges kibetűzni őket; hogy nem képesek „hazudni"; hogy „objektívek". Ez veszélyesen megtévesztő. Valójában ugyanis az ezeket előállító készülékek a leképezendő jelenetek felfogott tüneteit szimbolikussá transzkódolják - a programok alapján. Valójában a technikai képeket sokkal nehezebb kibetűzni, mint a hagyományosakat.

A készülékek működését a televízió példáján világíthatjuk meg. A tévé gigantikus amfiteátrumot képez. A magánterek egyes képernyői a kiáramló képprogram kibúvójaként szolgálnak. A készülék a leképezett jelenet tüneteiből táplálkozik, videotekercsekből és mindenfajta szövegekből, riportokból, tudományos elméletekből, technikai használati utasításokból, a programozók utasításaiból. Történetekből táplálkozik és azokat programokká alakítja. A történeteket utótörténetekké fordítja át. A történet ezenközben sem szűnik meg, ellenkezőleg, egyre sebesebben gördül, mivel a készülék szívóhatása alá kerül. Mostantól kezdve a történet a készülék felé gördül, hogy ott transzkódolják. A készülék mindennemű történetet, politikát, művészetet és tudományt felszív, hogy strukturális ellentétébe, önmagában ciklikusan ismétlődő programokká kódolja át. A készülék a történés célja. A tévéműsor a történelem gátja, az idők teljessége. A történések általa nyernek jelentést. Ennek következtében a technikai képek nem jeleneteket mutatnak, miként a tradicionális képek, hanem történéseket. Ám ezek maguk is képek. Más szóval: aki a világot általuk éli és ismeri meg; aki általuk van programozva, az a világot mágikusan éli és ismeri meg. A technikai képek jelenleg zajló ellenforradalma a mágikus tudathoz vezet vissza. Ezenközben szó sincsen az analfabetizmus áldásaihoz való visszatérésről, hiszen a technikai kép mágiája nem hiten, hanem programokon alapul. A „program" előírást jelent. A technikai képek számára a mágiát előírták. Az írás előttük áll. A technikai képek írás utániak. A történés szövegei *pretextus*ként, *elő-írás*ként szolgálnak számukra. A történeteket pretextusokká alakítják, maguk pedig történet utániak. A technikai képek által kodifikált világ mágiája nem olyan, mint a történelem előtti mágia: az embernek a világban való tartózkodása. A technikai képek mágiája előírt viselkedésmód.

Az előírt viselkedésmód alól csak úgy lehet kibúvót találni, ha sikerül a bennünket programozó technikai képek kibetűzése. Ez nem sikerülhet akkor, ha megmaradunk a történeti tudat szintjén, mivel a technikai képek e „mögött" állnak. Meg kell kísérelni a történelmen túli tudatszint elérését. A jelenlegi ellenforradalmat csak akkor lehet kijátszani, ha annak tudatszintjén tartózkodunk. Tehát nem a „képzeletet" vagy „koncepciót", hanem a technoképzeletet mozgósítjuk. A technikai képek kibetűzhetők. Ám ez nem a mögöttes motívumok, ürügyek (pretextusok) feltárása során, hanem csakis a készülék struktúrájának feltárása révén valósítható meg. Csak így remélhetjük, hogy úrrá leszünk ezeken a készülékeken. E kihívás elé állítanak bennünket képeink.

(Tillmann J. A. fordítása)

Televíziós műfajok

Babarczy Eszter: Szeressétek Fridit![*]

Az alábbiakban a normatív kultúra szempontjából elemzem a Friderikusz-showt - azaz esztétikai és morális teljesítményként. Egy normatív elemzés - az, amit műelemzésnek vagy kritikának szoktunk nevezni - meglehetősen különbözik a kultúra történeti, szociológiai vagy antropológiai elemzésétől. A nyilvánvaló különbségeken túl egy fontos szempontra szeretnék rámutatni: a normatív megközelítés azt jelenti, hogy az elemzett tárgyat a *saját* kultúránk részének tekintjük, *mások* kultúrájával kapcsolatban ugyanis a relativizmusok korában nem szokás igényeket támasztani. Olyannyira így van ez, hogy filozófiai szempontból akár azt is mondhatjuk, hogy egy kultúrális teljesítményt akkor tekinthetjük a *saját* kultúránk részének, ha képesek vagyunk kulturális igényekkel - azaz normatíve - közelíteni hozzá, s ha úgy tekintjük, hogy a mű vagy jelenség valamilyen értelemben *érvényes* ránk nézve, követelményeket támaszthat velünk szemben. A normatív megközelítésnek ugyanakkor megvannak a maga buktatói - elsősorban az, hogy tudományos értelemben nem igazolható; egyetérteni vagy nem egyetérteni lehet vele, megcáfolni vagy bebizonyítani azonban - ismeretelméleti szempontból - lehetetlen. A normatív megközelítés egységes - habár nem homogén - kulturális teret tételez fel; feltételezi, hogy antropológiai vagy szociológiai értelemben, és bizonyos szempontból, valamennyien egy tágabb politikai, morális és esztétikai kultúrában élünk. Az alábbi megfigyeléseknek, amelyekre támaszkodva jellemezni és bírálni próbálom a Friderikusz-showt, csakis ezen vitatható, de alapjában, azt hiszem, mégis elfogadott előfeltevés alapján van értelmük.

A show

A show-műfaj esztétikai szempontból valahol a színház és a cirkusz között helyezkedik el. A színházon nevelkedett szemlélő számára a Friderikusz-show olyan háromszereplős előadás, amelyben a szereplők - a showman, a közönség és a meghívott sztár, illetve a felléptetett furcsaság - más-más darabot játszanak, legalábbis más darabból kerültek ide: három különböző showt láthatunk attól függően, hogy melyikük szemszögéből vesszük szemügyre az eseményeket. A show értelmezéséhez arra van szükség, hogy ezeket az eltérő nézőpontokat rekonstruálni tudjuk, s az alábbiakban erre tesznek majd kísérletet.

A szereplők inhomogenitása nincs ártalmára a show-nak - némileg groteszkké teszi, de egyben drámaivá is, s a drámában nélkülözhetetlen feszültséget az adja, hogy örökös küzdelem folyik a főszerepért: azért, hogy kinek jut több figyelem, kinek a szempontjai érvényesülnek a beszélgetésben, kinek az értelmezése kerül ki győztesen a harcból. Hogy ez nem véletlen, hanem a show stílusához tartozik, jól mutatja, hogy Friderikusz játékmesterként nagyon is használja ezt a feszültséget, zavarba ejtő kérdéseket tesz fel a sztárvendégeknek, félbeszakítja, meglepetésekkel szembesíti őket, de a közönséggel is elbánik időnként, szerepelteti a nézőket vagy kommentálja a tapsokat. A show interaktív, olyan értelemben, ahogyan a klasszikus modern kultúra - ellentétben talán a jövő kultúrájával - ritkán az; mindenki mindenkit megpróbálhat zavarba hozni és mindenki mindenkit megtapsolhat.

[*] Megjelent a *Mozgó Világ* 1997/6. számában.

A Friderikusz-show tehát egyesíteni kívánja a vérbő és plebejus műfajok erényeit a csúcstechnológia erényeivel. Olyan interaktív kíván lenni, mint a népszínmű egykor vagy a cirkusz ma, és ugyanakkor olyan ragyogó és feszesen szerkesztett, mint egy Spielberg-mozi. De noha a felhasznált technológiák szempontjából minden bizonnyal közelebb áll az utóbbihoz, befogadásának módja, „implicit befogadója" felől nézve inkább az előbbihez hasonlít.

A cirkuszi szórakoztatás annyit jelent, hogy impresszáljuk a nézőt. A produkció alapja valamilyen szenzáció, egy különleges kunszt vagy egy különleges veszély legyőzése, az oroszlán vagy a magasság megszelídítése. Ez azonban önmagában nem elég az „impresszáláshoz", az erős érzéki benyomás létrehozásához - a cirkusz lényege a harsányság, az érzékek ellen intézett roham: a nézőt a biztonság kedvéért elvakítják, megsüketítik, megijesztik és megnevettetik; addig sem veheti észre, hogy tulajdonképpen unatkozik. A cirkusz bizonyos értelemben elfojtani igyekszik a gondolkozást: a következtetéses vagy a reflektív gondolati műveleteknek a cirkusz által nyújtott élvezetek fogyasztásában nem sok szerepük van.

A Friderikusz-show abból a szempontból is a cirkuszhoz hasonlít, hogy noha csupa „érdekességet" kíván bemutatni, ha jól meggondoljuk, tartalmi szempontból valójában semmi érdekes nincs benne, és ez aligha véletlen. Az érdekes dolgok maguk mérik ki a saját idejüket, addig tartanak, amíg érdekesek, márpedig a show a gyors váltásokra épül. Az olyan téma, amely túlságosan leköti a nézőt, kifejezetten megbontja a ritmust és tönkreteszi az előadást. Friderikusz ezért láthatólag törekszik rá, hogy az érdekesből is a banálisat és a sikamlósat hozza ki, semmi sem áll tőle távolabb, mint a tárgy vagy a személy iránti alázat. De mielőtt sommásan elítélnénk mint riportert, érdemes szemügyre venni mint showmant. A dráma ugyanis igazi, a show működik - nem azért, mert különösen felkavaró megállapítások hangzanak el vagy mert különösen érdekes személyiségek jelennek meg benne, hanem azért, mert a szereplők között - természetesen jól szabályozott - küzdelem folyik a szereplésért, az effektekért, a tapsokért. A show hatásmechanizmusa talán ebben a küzdelemben ragadható meg leginkább: lecsupaszított váza harc a figyelemért és az elismerésért.

Lássuk akkor, ki milyen darabot játszik!

Friderikusz Sándor a show-bizniszből érkezik, a televíziós intrikák világából, ahol, mint szivesen utalgat rá, mindenki mindenekelőtt őt akarja megfúrni. Friderikusz az az ember, akinek csodálói vannak, s így aztán - mondja a népi bölcsesség - elkerülhetetlenül irigyei is. Friderikusz számára a show a biznisznek, a munkának csak egy része; nem annyira tetőpont, mint inkább igazolás, az a pillanat, amikor végre ismét megfürödhet a figyelemben, amikor ismét bebizonyosodik, ki ő, amikor ismét megmutathatja a szakmának, hogy kit szeret a közönség.

A show ezért önmagában tulajdonképpen nem érdekli. Alig figyel oda, megengedi magának, hogy unottan viselkedjék. Minden jel arra vall, hogy nem ő van a show-ért, hanem a show van őérette. A show róla szól: Friderikuszról; a show folyamán önmagát, önmaga szeretett tömegkommunikációs hasonmását, önnön vágyképét állítja elő néhány segédeszközre támaszkodva. A Friderikusz által játszott darab a sikerember drámája, a gyermeki omnipotencia drámája, a megistenülés drámája, a „ki vagyok én" modern egzisztencialista drámája, a „szeressetek engem" örök emberinek mondható drámája, és így tovább.

A meghívott vendégsztár vagy vendégfurcsaság viszont a saját média-tízpercével néz szembe. Szereplésvágyától és szereplési lehetőségeitől függően igyekszik ezt a pillanatnyi esélyt megragadni, a sztárok meglehetősen unottan és türelmesen, a civilek izgatottan. Az igazi világsztár - mondjuk Sylvester Stallone, Franco Nero, Linda Gray vagy Givenchy - számára az

egésznek nincs tétje, tudomásul veszi, hogy foglalkozási ártalomként emelnie kell egy kis ország showműsorának fényét. Ha már itt van, ugyanakkor kihasználja az alkalmat, és biztosítja a magyar közönséget arról, mennyire szereti Magyarországot. A világsztárok tudják, hogy a média-tízperc nem arra való, hogy értelmes dolgokkal töltsék meg, csak arra jó, hogy felvillantsák önmagukat és kedvező benyomást keltsenek; semmit sem akarnak tehát mondani, és ugyanakkor kedvesek és szellemesek akarnak lenni. Számukra az a játék tétje, hogy sikerül-e ez nekik. Friderikusz pimasz és többnyire a magánéletüket firtató kérdéseivel támad, a sztár a kérdést elhessenti, lélekjelenlétéből és alkatától függően kisebb-nagyobb fokú humorral vagy iróniával. A közönséget ez a párviadal az imádott sztár és Fridi között teljes mértékben lenyűgözi; a sztárok - ezt persze tudják - egy jó visszavágással két legyet ütnek egy csapásra. Minden tiszteletem Linda Grayé, aki az utolsó pillanatban, miután már csaknem elsírta magát, Friderikusz annyiszor megkérdezte, hogy tényleg a fiatal fiúkat szereti-e, kivágta a rezet és a hasonló bókért cserébe visszadicsérte Fridi szép szemét.

A kisebb sztárok és a szerepléshez szokott furcsaságok viszont egész profi életüket elhozzák ebbe a műsorba; a kérdés számukra az, mennyit és hogyan sikerül ebből megmutatniuk úgy, hogy közben azért megvédjék magukat és a magánéletüket. Számukra ez a tíz perc nagyon értékes idő: tudják, mire való a nyilvánosság, és élni akarnak vele. Harcolnak az idővel és Fridivel, aki folyton közbekotyog, igyekszenek megtalálni a helyes középutat a feltűnő öndícséret és a szürke szerénység között. Ők Fridi legjobb alanyai, velük a legelevenebb a dráma: nem puszta ikonok, mint a világsztárok - az egy Depardieu kivételével, aki duhaj könnyedségével bevallja, hogy szeret inni és „alámerülni” az alkoholban -, de nem is olyan elfogódottak és kiszolgáltatottak, mint a civil alanyok. Az első magyar sztriptíztáncosnő és két mai kolléganője, Kovács Apollónia és Bangó Margit, a „cigánydalok királynői”, Bakó Márta, a „legjobb epizodista”, Szulák Andrea, a „zeneipari szakember”, Mischu, „a világ legkisebb embere”, a képtelen szerkentyűket előállító japán újságszerkesztő, a felékszerezett Som Lajos és a hasonló vendégek bele tudják sűríteni magukat tíz percbe; az a kérdés, hogy az kerül-e bele ebbe a tíz percbe, amit ők akarnak, vagy az, amit Friderikusz akar. Friderikusz velük inkább nagyvonalú, mint pimasz - tudja, hogy az ő áruja, a garantált tetszés, értékesebb, mint bármi, amit a félsztár kínálhat -, nagyjából hagyja tehát érvényesülni a vendégeit, csak az obligát szexuális célzásokról nem mond le (minden bizonnyal az a véleménye, és aligha alaptalanul, hogy ez az egyetlen téma, amelyet mindig érdemes és mindig meg lehet pendíteni).

A harmadik kategóriába tartoznak a civilek - például az ékszergazdag redőnyösmester, a mackót nevelő marosvásárhelyi idős hölgy, a pótnőnap falusi asszonyai vagy a békítő show békítendői. A civilek, még a magamutogató fajta is, némileg zavarban vannak, nem ismerik a médiumot, nem tudják, hogy a hozzájuk intézett kérdés csak végszó, nem olyasmi, amire igazán választ várnak. Azt sem tudják, hogy nem lesz idő pontosításra vagy helyesbítésre, sőt egyáltalán nincs idő semmire - belőlük tehát semmi sem látszik. Friderikusz atyai jóindulattal terelgeti őket, a tökéletes fölény tudatában; tudja, hogy ezekből az emberekből csak arra fognak emlékezni, amit ő kérdezett tőlük, amit ő mutatott belőlük és amit ő tett velük. A játszma ilyenkor az óriáskígyó és a csirke esete, azzal a különbséggel, hogy az óriáskígyó itt a végén kegyet gyakorol, és megmutatja a csirkének a kijáratot. A civil tehát nem jó alany, mégis hálás alany, mert a másik két főszereplő számára ő a tökéletes tükör. Friderikusz saját visszfényében és hatalmában gyönyörködhet, a közönség pedig azonosulhat, drukkolhat és a másikon keresztül átélheti a bálvánnyal és a médiával való találkozás minden félelmét és minden gyönyörét.

A harmadik darab a közönségé. Sokat készültek arra, hogy eljöhessenek, jegyet rendeltek, felöltöztek, itt vannak. Mindegy, hogy mi történik, számukra ez ünnep, részesedés valami

örökérvényűből, megilletődés, áhitat. Ők azok, akiket el kell kápráztatni, nehogy unatkozzanak. Néha azért mégis unatkoznak egy kicsit, ez látszik a bevágott arcokon, de ez csak valami ragyogáson túli, fel nem ismert unalom. Mit keresnek ők itt? Fridi szempontjából és a meghívott sztár szempontjából világos a dolog: ők az igazolás, ők a közönség, valakinek elvégre játszani kell. Részben talán éppen ezért jöttek, de most, hogy itt vannak, mindenképpen hálásak a szerepért: szívesen igazolják Fridit, örülnek, ha örül a tapsuknak, örülnek minden olyan mondatnak, amely arra utal, hogy „itt csak mi ketten számítunk, ti meg én, és mi egymásért vagyunk". Ezek a magánemberek a lehető legnagyobb örömmel játsszák a közönség szerepét és asszisztálnak valaki mennybemeneteléhez. Minden bizonnyal ez az első számú vonzás, a ragyogás, a *glamour,* elvégre a show nem szól és nem is akar szólni semmiről, a felvonultatott hírességekből pedig csak annyi látszik, hogy ott vannak. Aki híres volt, híres marad, aki artista volt, artista marad, aki különc volt, különc marad - a beszéd csak álca, valójában nem történik semmi, aminek a közönség szemtanúja lehetne, kivéve, ha valamelyikükhöz hozzávágnak egy vadonatúj Nissant. A lényeges események még a békítő show-ban is képernyőn kívül zajlanak - nem tudjuk meg például, hogyan veszi rá a kibékíthetetlennek tűnő felet arra, hogy mégiscsak megjelenjék -, és ezt Friderikusz nem is akarja másként. Asszisztálni a ragyogáshoz már majdnem annyi, mint részesedni a ragyogásból - ennyi volna az egész?

A show, amelyet eddig három szereplős drámaként jellemeztem, természetesen egészen más szabályokat követ, mint egy színházi előadás, vagy akár egy játékfilm. Először is azért, mert nincs szerves belső szerkezete, nincs története, szüzséje, eleje, közepe és vége, ahogyan azt Arisztotelész feltételül szabta. Másodszor pedig azért, mert van viszont valamiféle külső szerkezete, külső folyamatossága, amelyet a zárt művilágok nem ismernek. A szereplők nem fiktívek: élnek a mindennapok homályában, egyszer csak megvilágítja őket Friderikusz stábjának reflektora és megmutatja őket Friderikusz stábjának kamerája, aztán élnek megint tovább a homályban. Velük valóban történik valami, ami akár nyomot is hagyhat, aminek következményei lehetnek - ellentétben a show-val, amely*ben* nem történik semmi. Egészen pontosan a show történik meg velük, és a show maga sem fiktív, nem mesei esemény, hanem egy tényleges tömegkommunikációs folyamat része, figyelemreméltóan magas nézettségű darabja. A dráma tehát, ha van itt dráma, a tömegkommunikáció és az egyszeri ember története. A háromféle szereplő pedig háromféle tömegkommunikációs szerep. Ha közgazdasági terminusokban akarunk fogalmazni, mondhatjuk, hogy a szolgáltató, az árucikk és a fogyasztó szentháromságáról van itt szó, de noha ez meglehetősen pontosan leképezi a dolgok gazdasági vonatkozásait (ki kinek fizet és miért), valójában kissé félrevezető, mert elhomályosítja a dolog szociológiai és - hogy úgy mondjam - esztétikai oldalát. A tömegkommunikációs folyamatokban kétféle dolog cirkulál, amelyek közül csak az egyikről szokás beszélni. Ez az egyik, természetesen, az információ, a másik pedig a figyelem.

Információról, mint mondtam, a Friderikusz-show esetében nemigen beszélhetünk, illetve annyi nagy biztonsággal leszögezhető, hogy Friderikusz nem törekszik arra, hogy bármilyen értelemben értékes információkat állítson elő és közvetítsen. Még a pletyka és a szenzáció műfajai is igen szerényen vannak képviselve a show-ban egy bulvárlaphoz viszonyítva: Fridi tulajdonképpen nagyon mértéktartó, ha arra gondolunk, hogy szenzációs magánéleti leleplezésekben és közéleti botrányokban is utazhatna. Friderikusz szinte kizárólag figyelemmel kereskedik, ő a hírnév, a *glorie* mágusa. Felhasználja mások hírnevét, és a sajátját persze, mintegy élősködik a már készen kapható hírneveken. Ugyanakkor oda irányítja néhány millió néző figyelmét, ahová akarja, s a rendelkezésre álló apparátussal szinte bárkit híressé és *ezért* érdekessé tehet tíz percre. A Friderikusz-show igazi érdekessége abból ered, ahogyan felhasználja a hírnév és a figyelem általános ökonómiáját. Ezért aztán én a show szerves

részének látom a reklámokat is, hiszen a reklámhely sem más, mint eladott figyelem, s a reklámra is az jellemző, hogy új információtartalma nincs vagy csak nagyon csekély, mégis fontos része a tömegkommunikációs iparnak. A show tehát a figyelem körül zajlik, akörül, kire miért, mennyit és hogyan figyelnek oda.

A dramaturgia a következő: Friderikuszt kitünteti figyelmével valaki (aki nagy sztár vagy más szempontból csemege, például mert a magaskultúrából vagy a politikából érkezik), vagy Friderikusz kitüntet figyelmével valakit (aki kis sztár vagy civil). Friderikusz, aki mintegy a közönség figyelmének letéteményese, szabadon gazdálkodhat az ily módon összegyűjtött figyelem- és dicsőségmennyiséggel, és juttathat mindenkinek egy kicsit abból, amire szüksége van. Friderikusz, a showman, nem a híresség-hierarchia csúcsán áll, ő szabadon mozog teljesen szürkék és rettenetesen ragyogók között, s képviselheti a szürkékkel szemben a ragyogót, a ragyogókkal szemben pedig a szürkét - ő nem bálvány, hanem népi hős, a szegényember legkisebb fia, aki a végén királyokkal vacsorál. Ezért működőképes a show, amelynek, már ami Friderikuszt illeti, elsődleges üzenete ennyi: „Szeressetek engem. Stop. Fridi. Stop", és ezért balgaság Friderikuszt önimádattal vádolni. Természetesen önimádó - de hát ez a show lényege. Ha Fridi nem volna, vagy nem olyan volna, amilyen, leállna a hírnévnek, a dicsőségnek és a figyelemnek ez az érdekes körforgása; Fridi nélkül mit kezdenének a nézők egymással, a bálványokkal, a furcsaságokkal vagy a zenekarral? Ezen a ponton nyilvánvaló, hogy miért jó a cirkusz-hasonlat és miért félrevezető mégis - cirkusz elképzelhető konferanszié nélkül (bár minden bizonnyal nem az igazi), mert a számok megállnak önmagukban, a Friderikusz-show azonban nem képzelhető el Friderikusz nélkül, mert az ő kitüntető figyelmére és az őt kitüntető figyelemre épül az egész. Képzeljük el, hogy az indonéz nagykövet önmagában, közönség, konferálás és beszélgetés nélkül elénekli az *Elindultam szép hazámból* kezdetű magyar népdalt, és ezt közvetíti a magyar televízió. Minden bizonnyal kitörne a botrány.

Pszichológiai szempontból a figyelem teljesen természetes emberi igény, sőt szükséglet. Leginkább érzelmi szükségletre emlékeztet - a gyerek akarja elsősorban azt, hogy figyeljenek rá, és elsősorban azok figyeljenek rá, akiket szeret. A dráma érzelmi magva tehát, az örökös és kielégíthetetlen emberi vágy, adva van. Friderikusz abból kreál színházat, amit készen talált. *Ezért* kritizálni butaság volna, hiszen jogosan mondja, hogy ha nem ő, akkor majd más megcsinálja. Az a kérdés, hogy miféle előadásokat hoz létre az adott nyersanyagból, ez pedig jórészt annak függvénye, hogy saját magát hogyan építi fel - mit tart figyelmére érdemesnek, miféle reakciókat tart önmagához illőnek vagy méltónak, kinek akar tetszeni és milyen áron, miféle kérdéseket tesz fel és miféle válaszokat vár rájuk.

Fridi

Friderikusz oly módon alkotta meg a saját figuráját, hogy minden felszabadult - más néven infantilis - játék beleférjen, a fintorgás, a nem feltétlenül profi módon kivitelezett tánc és ének, és még az egészen rossz viccek is, mint például az „életmentős" show-ban, amelyben Friderikusz - saját komolyságát bizonyítandó - háromszor „megmenti" három különböző ember életét különféle műveszélyektől. Bármi legyen is az ok, amiért a bohóc figurája mellett döntött, nem választott rosszul: eredendően jelzi vele, hogy a játék pusztán a figyelemért folyik, merő szórakoztatás az egész, és aki valami mélységet keres benne, az magára vessen. Nem mintha nem rejtőzhetnének mélységek akár még a bohóc-mivoltban is, de ezekről később szeretnék szólni.

Fridi ügyes bohóc, nem az ügyetlenségével mulattat: az általam ismert show-kban láthattuk autóvezetőként és légtornászként, cigánydalénekesként és jazz-karmesterként, békítőként és riporterként, a gyermekek kedvenceként és a nők gyámolítójaként, barátként és ellenségként, kollégaként és riválisként, és így tovább. Minden szerepben mindig könnyednak mutatkozik, azt sugallja, hogy az univerzális tehetség nem puszta ábránd. De noha nem puszta ábránd, nem is valóság. Friderikusz mindig megmarad a játékos lehetőségek dimenziójában: olyannyira a játék az elsődleges számára, hogy mindig külön jelzi, ha valamit „komolyan" mond. A lehetségessel való játék önmagában is valahogy gyermeki, főként ha a barázdált homlokú magyar szülő kontrasztjaként képzeljük el: a felnőttek nem játszanak, hanem küzdenek, méghozzá nem a lehetőségekkel, hanem a valósággal - kivéve, természetesen, a csodafelnőttet, aki minden játékot megengedhet magának.

Friderikusz nemcsak a képességeit mutatja határtalannak, hanem a lehetőségeit is. Számára a világ a korlátlan játék terepe, és mindent megtehet - leállíttathatja a Nagykörúton a forgalmat, hozathat Gérard Depardieu borából egy palackkal Franciaországból, feldíszíthet egy budai bérházat, elhívhatja Sophia Lorent, megtalálhatja a legutóbbi magyar sziámi ikerpárt, s még talán a pápát is képes megmozgatni.

A pápa-epizód különös figyelmet érdemel, mert rávilágít egyrészt Friderikusz korlátaira, másrészt pedig arra, hogyan fogadja ő ezeket a korlátokat. „Vatikáni kapcsolás" - mondja Fridi, és a pápát látjuk megjelenni a stúdió képernyőjén, aki teljes díszben, a trónusán ülve tört magyarsággal megáldja a Friderikusz-show nézőit. A valamelyest is tájékozott néző azonnal tudja, hogy *ez* az, ami biztosan nem történhetett meg: ha II. János Pál pápa megáldja a Friderikusz-show nézőit, akkor közel a végítélet, mert a világ a feje tetejére állt. Friderikusz azonban nem leplezi le az utánzatot, a show megy tovább, majd egy ponton ismét bekapcsolják a pápát, aki most folyékony angolsággal azt kérdezi, mikor kapja meg a pénzét. Friderikusz felpattan és túljátszott mozdulattal a fejéhez kap: „Ez nem lehet - kiáltja -, ezek beadták a stúdiót és most lelepleztek engem!", majd szépen átmegy a másik stúdióba, megmutatja, hogyan lehet a blue boxból Vatikánt csinálni, és barátságosan kikérdezi a pápa-utánzatot.

Nyilvánvaló, hogy Friderikusz nem engedheti meg magának, hogy *ne* jelezze, hogy utánzatról van szó, hiszen ebből akár nemzetközi bonyodalmak is származhatnának, nem beszélve arról, hogy természetesen azonnal kitennék a közszolgálati televízióból. De nem szívesen teszi, és ezt még külön el is játssza. Mintha azt akarná mondani ezzel, hogy jobban szeretné, ha az omnipotencia illúziója - hiszen úgyis csak illúzió - itt a show keretei között teljes maradhatna, sőt mintha meg lenne győződve róla, hogy a pápa akár meg is áldhatná a Friderikusz-show nézőit, hogy ez talán nem is frivolitás volna, hanem igazságszolgáltatás - igen, miért ne érdemelne meg ő egy pápai áldást, ha maga Sylvester Stallone is szóba áll vele?

Az omnipotencia-hit, a bohóckodás és a játékosság kölcsönözte sármot, amely egy kisfiút vagy kislányt oly roppantul elragadóvá varázsol, Friderikusz azzal ellensúlyozza, hogy alpárian és üzletszerűen kérdez. A pénz kevésbé érdekli, inkább a magánéletre hajt. Testméretekről gyakran esik szó. Két jeles példa Mischu, a törpe és Szulák Andrea, a nagy keblű énekesnő. Promiszkuitásról szintén, bár csak óvatosan. Sosem láttam Friderikuszt boldogabbnak, mint amikor a békítő show egyik békítettje bevallotta, hogy a békítendővel, aki egyszersmind a békített apósa, egy időben közös barátnőt tartottak. Ugyanakkor Friderikusz imázsa aszexuális, csak a közönséggel kacérkodik, a nők mintha nem érdekelnék. Érdekes viszont, hogy a gesztus furcsaságához képest gyakran kap a lába közé, mintegy védelmezően.

Szerelmi ügyekben, mondhatnánk, ő az a csecsemő, akit százféle nő szeretne megrontani, s aki tréfásan tudtunkra adja, hogy fél a megpróbáltatásoktól.

Fridi - az imázs - elégedett ember, a közönség szereti. Szívesen olvas fel a leveleikből, és ezek a levelek túlnyomórészt kedvesek és hízelgőek. Ugyanakkor meglehetősen *self-conscious,* mint az angol mondaná, idegesen lereagálja és kommentálja saját viselkedését: mintha zavarná az a kép, amely másokban - különösképpen a bírálóiban - él róla. Gyakran utalgat rá, hogy egyesek szerint nem eléggé visszafogott, nem elég komoly, vagy túlzottan öntelt. Ebből a félelemből is megpróbál színházat teremteni, de ez nem mindig sikerül - ismét a gyerek hasonlatával kell hogy éljek: nem tudja eltitkolni, hogy zavarja az a gondolat, hogy mások rossz véleménnyel vannak róla.

Azt a drámai pillanatot például, amelyet maga teremtett azzal, hogy - nézői ösztökélésére - meghívta Vitray Tamást, nem tudta igazán jól kihasználni: nem szembesítette Vitrayt a maga másságával, inkább csak utalgatott rá, hogy azt gondolja, Vitray rosszakat gondol róla. Az egyetlen emlékezetes momentum a beszélgetésben Vitraynak az a mondata volt, amelyben Mischuhoz, a törpéhez hasonlította magát a formatervezett fotelhez való viszonyuk szempontjából: a vendégfotel ebben a show-ban hivalkodóan nagy peremmel és szűk üléssel készült, a kisebb termetű ember szinte elvész benne. Vitray ezzel mintegy azt állította, hogy fizikailag megalázták - nyilván úgy értette, hogy szándékosan. Friderikusz azonban nem merte dűlőre vinni a dolgot, nem tette fel neki azt a fontos kérdést például, hogy miért fogadta el a meghívást, ha nem szereti a Friderikusz-showt.

Fridi nem Cipolla; talán valóban hatalmában áll, hogy megalázzon másokat - bár a megalázás morális kategória, és ez nem illik egy bohóchoz -, de nem él ezzel a hatalommal. Általában az is elmondható, hogy nem él a kérdező hatalmával, aki sokat tud a kérdezettről: banális kérdéseket tesz fel, és ezeket a kérdéseket talán maga is unja. Elvégre nem mindegy, hogy Linda Gray fiúja harminc évvel fiatalabb a hölgyénél vagy csak huszonöttel?

A szexuális élet után másodikként a karrier, az érvényesülés izgatja - főként az elakadt karrierrek. Vadászik a kudarcra és arra, hogyan élik át és túl az emberek ezeket a kudarcokat. Ilyenkor nem részvéttel kérdez, hanem diadalmasan: talán csak egy árnyalaton múlnék, bölcsebb megfogalmazáson vagy nyugodtabb tekinteten, de így ezek a pillanatok, amelyek éppenséggel lehetnének a legérdekesebbek és a legfilozófikusabbak is, a legvisszataszítóbbak közé tartoznak.

Friderikusz, úgy tűnik, azokat a kérdéseket kérdezi, amelyekről úgy hiszi, hogy a közönség kérdései. Csakhogy alighanem rosszul méri fel a közönséget. A közönség - különösen az ilyen szépen kiöltözött, ragyogó arcú ünnepi közönség - nem alpári; pusztán csak hozzászokott ahhoz, hogy alpárian szórakoztassák. Nem röhögni jönnek, hanem megilletődni, részesülni a fényből és a figyelemből, odaadóan tapsolni Fridinek. A stáb gondosan filmezi a mosolyokat: ezek a mosolyok szégyenlősek, elnézőek, a szeretett kis csibésznek szólnak, nem a durva tréfának. Nem vásári közönség ez, hanem színházi - ki tudja, vásári közönség talán már nem is létezik; a börleszk humorra ma már főként csak a gyerekek a vevők.

Kultúrkritika

Infantilizmustól infantilizmusig haladunk - de még mielőtt elmerülnénk a kultúrkritikában és magasabb szempontból lehordanánk, illetve feldicsérnénk Friderikuszt, meg kell állapítanunk, hogy a show feladata a szórakoztatás. Friderikusz pedig szórakoztatóipari szakembernek tartja magát. Ha a közönség ezt találja szórakoztatónak, akkor ezt kell adni a közönségnek, s ez

afféle ténykérdés, amelyet a nézőszámok alapján egyszerűen eldönthetünk. A szabadpiaci logika szerint ebbe az áramkörbe közönség és showman között felesleges, sőt ártalmas dolog beavatkozni: kritizálhatjuk ugyan a showmant morális vagy professzionális alapon, de mindig hivatkozhat a nézői elismerésre, és mindig neki lesz igaza. S ha már a médiakritikánál tartunk, azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a Friderikusz-show - éppen mert többnyire nincs semmilyen információtartalma - tökéletesen ártalmatlan bohóckodás, s adott esetben igen nemes üzletek reklámhordozójává is válhat (mint például akkor, amikor Göncz Árpádné rajta keresztül kért a lakosságtól támogatást a halmozottan hátrányos helyzetűek speciális olimpiájához).

Ettől függetlenül talán érdemes a magas kultúra nézőpontját érvényesíteni a Friderikusz-show-val kapcsolatban, már csak azért is, mert Friderikusz Sándort láthatólag érdeklik ezek a kritikák - olyannyira feltűnően fitymálja őket, hogy gyanakodnunk kell.

A magas kultúra először is azt mondja, hogy Fridi felületes. Képtelen sorsokat vagy akár embereket megjeleníteni; az ő szemében valaki vagy sztár, vagy furcsaság, s ha ennél több látszik belőle, azt saját magának köszönheti. Jól példázza ezt az egyik legszebb anyaga egy marosvásárhelyi néniről, aki egy játékmackót nevel és babusgat gyerek helyett. A néni csodálatos történeteket mond el a bejátszott interjúban a háborúról, Romániáról, keresztény középosztályról, házasságról, játékról és barátokról, tökéletes öniróniával, amely kifejezetten cinkos: a közönségnek szól. Friderikusz viszont képtelen megtalálni a túl jól sikerült anyag után a megfelelő lezáró-átvezető mondatot: megelégszik egy körülményes utalással arra, hogy a néni alighanem egy kicsit gyogyós, s csak azon lehet csodálkozni, hogy ezt maga is tudja.

A magas kultúra másodszor azt mondja, hogy Fridi frivol. Nem szívleli a moralitást vagy a pszichológiai mélységet, de nem azért, mert mintegy posztmodern showmanként ismeri és megveti, hanem azért, mert - úgy tűnik legalábbis - tart attól, hogy nem tudja kézben tartani. Kénytelen megelégedni a jól szabályozható sekélyessel, de mivel maga is tudja, hogy a sekélyes csak sekélyes, frivolitással pótolja ki a hiányt. Ez a beszélgetésekben abban jelentkezik, hogy a partner által felkínált lehetőségeket egy-egy közepes tréfával üti el - nem akar beszélgetni például arról, miért öltözködik Givenchy visszafogottan, miért merül el néha Depardieu az alkoholban, miért nem szereti őt Vitray, miért volt fontos az első magyar sztriptíztáncosnő számára, hogy Jancsó-filmekben szerepeljen, mit jelent az, ha egy énekesnőnek gyereke van, s mi a különbség a között, hogy valaki cigány és hogy cigánydalokat énekel.

A magas kultúra harmadszor azt mondja, hogy Fridi - illetve az, amit Friderikusz Sándor önmagából megmutat - *simplicissimus,* az antropológiában csak a szex, a dicsvágy és a pénz szerepel emberi motívumként, s ezen vágyakat is csak a legegyszerűbb formáikban tudja elképzelni.

A magas kultúra negyedszer azt mondja, hogy Fridi sznob, és nincs társadalmi érzéke. Annyira meg van tisztelve attól, ha egy élő hírességet vagy herceget lát, hogy nem állja meg, hogy szóvá ne tegye, mennyire híres, gazdag vagy herceg az illető. Ugyanakkor nem érzékeli - vagy nem mutatja, hogy érzékelné - egy ember társadalmi identitását és ebből eredő örömeit és problémáit: aki nem herceg, nem híres és nem gazdag, az az ő szemében mind egyforma.

Végül, a magas kultúra ötödször azt mondja, hogy Fridi szenzációhajhász - ez pedig következik a fentiekből. Hiszen lévén felületes, frivol, *simplicissimus* és sznob, alig van számára érdekes téma vagy probléma: kénytelen megelégedni a magánéleti gubancokkal, a hírességekkel és a szenzációkkal.

Karnevál

Most pedig, hogy visszavegyem a fentiek élét, leszögezem, hogy mindez a Friderikusz-show erénye, azért erénye, mert egyben műfaja és specialitása is. Van valami, amiből a jelenlegi európai magas kultúrában nem több van, hanem kevesebb, mint a Friderikusz-show-ban, ez pedig - nevezzük most így, Mihail Bahtyin nyomán - a karneváli kultúra.

Hogy minden ember egyenlő, szabad és racionális, meglehetősen új találmány, a felvilágosodásé. A mai magas kultúra a felvilágosodás terméke, különösen moralizáló aspektusában az. Ez pedig komoly hiányosságokkal jár. A modern gondolkodás politikai és tudományos gondolkodás. Az elsőből következőleg minden antropológiai és kulturális megfontolást alárendel annak, hogy az embereket egyenlőnek, szabadnak és racionálisnak kell tekintenünk - hiszen ezen alapszik az a politikai és jogi építmény, amely a modern euro-atlanti történelem vázát adja. A másodikból következőleg a magas kultúra elsődleges értéke a megismerés - a tizennyolcadik század végétől fogva a műalkotásokban is a tudást, a valóság képét vagy az erkölcsi igazságot keresik, és a népi (illetve immáron a „tömeg" vagy „alacsony") és a magas kultúra egy a korábbiakban nem ismert osztóvonal mentén válik ketté. Amíg a reneszánsz paradigma tartott, addig a „magas" és a „szakmailag tökéletes" lényegében szinonimák voltak, a népi művészet és a provinciális művészet azért volt népi, illetve provinciális, mert a technikai készségek és a művészi eszköztár alacsonyabb szintje jellemezte: mindenki oltárképet vagy portrét festett, csak nem mindenki egyformán jól. A felvilágosodás végétől kezdve azonban a kétféle kultúra műfajában és célkitűzésében válik el egymástól (bár természetesen a folyamat megindul már a tizenhetedik században), ettől kezdve elképzelhető, hogy egy kulturális teljesítmény a maga nemében szakmailag tökéletes, mégsem tartozik a magas kultúrához, akár mert „alacsonynak" tekintett igényeket szolgál ki, mint az „egykezes" tizennyolcadik századi regények (azért nevezték ezeket „egykezesnek", mert a mű erotikus tartalma folytán a másik kezet lefoglalta a maszturbáció), akár mert nem illeszkedik ahhoz a történethez - stílusbeli, műfaji vagy eszmetörténeti fejlődéshez -, amely a magas kultúrát egy adott pillanatban meghatározza: a klasszicizmus korában például egy barokkos elemeket használó mű avíttnak, gondolattalannak, köznyelvinek és ilyen értelemben „alantasnak" és „népszerűnek" tűnhet, és így tovább.

A mi szempontunkból ebben a fejlődésben az a lényeges, ami kimaradt belőle, s ezt röviden három szóban foglalhatjuk össze: hírnév, érzékiség, másság. A görögöktől egészen a tizenhetedik század végéig a hírnév - időnként dicsőség vagy kitűnés címen - a világi (magas) kultúra egyik legmagasabb és leglényegesebb értéke volt (erre utaltam fentebb a francia *gloire* kifejezéssel, amely a tizenhatodik-tizenhetedik századi francia irodalmi hős legfontosabb kelléke), ha ugyan nem *a* legmagasabb és *a* leglényegesebb. A tizennyolcadik század polgáriasabb értékrendjében ennek a gyökerében katonai és nemesi erénynek természetesen nemigen volt helye, s a hírnév politikai jelentését is elveszítette a demokratikus intézményrendszer kiépülésével, amelyben a „nagy" embernek viszonylag kis szerep jut. A modern demokrácia politikai ideológiája pedig semmiféle eredendő hierarchiát nem ismer el - még a született tehetség, szépség stb. hierarchiáját sem. A „hírnév" és a „kitűnés" jelensége ugyanakkor, meglehetősen megváltozott formában persze, tovább él az „alacsony" kultúra sznobériájában (a szó eredetileg a nemesi életforma és értékrend imádására és majmolására vonatkozott) és a híresség kultuszában. Az érzékiség - amelyre a szenzáció szó latin gyöke utal - ugyancsak olyan barokk erény, amelynek a magas kultúrában a nemes egyszerűség klasszicizmusának és a felvilágosodás racionalizmusának beköszöntével leáldozott, de ettől még igényként és hatáseszközként természetesen tovább él vagy újraéled azokban a kulturális

műfajokban, amelyek nem elsősorban a gondolkodást és az erkölcsi érzéket veszik célba. Végül - s ez talán a legfontosabb -, a *másság* kezelése mindig is óriási problémát jelentett a felvilágosodás kultúrája számára. Nemcsak azoknak a másságát nem képes elismerni, akik pozitíve „tűnnek ki" az egyenlő, szabad és racionális emberek tömegéből, de azokét sem, aki „kitűnése" inkább hiányként jelentkezik. Mivel a modern liberális demokrácia ideálja az esélyegyenlőség, azaz az egyenlő esélyekkel induló szabad, egyenlő és racionális emberek versenye az eredendően létező vagy a verseny (azaz a civilizáció) során keletkező posztokért és díjakért, a másság nem tud másként megjelenni, mint hátrányos helyzetként, legyen szó akár kulturális, akár biológiai hátrányról. Ezért aztán a felvilágosodás magas kultúrája szemérmesen elfordul a korrigálhatatlan és semmiféle erkölcsi okra vissza nem vezethető másság látványától - rosszul viseli a törpéket, a sziámi ikreket, a rokkantakat és az elmebetegeket -, s csak behozandó hátrányt lát a kulturális másságban - adott esetben abban is, amit „alacsony" kultúrának nevez.

A karneváli kultúra a felvilágosodás kultúrájának inverze, másban sem leli örömét, mint a hierarchiákban (és persze a hierarchiák kifordításában), az öncélú ragyogásban, a szenzációban és a legkülönfélébb és lehetőleg a legkevésbé sem korrigálható másságokban. A karneváli kultúra alighanem kiirthatatlan, de nem ezért érdemli meg a figyelmünket és a tiszteletünket, hanem azért, mert igazságot szolgáltat sok mindennek, amit a felvilágosodás magas kultúrája eltagad vagy leplezni igyekszik: a természetes és társadalmi hierarchiáknak, a hírnévnek, a látszatnak, az érzékeknek és a másságnak *mint* másságnak. A Friderikusz-show vásári jellege, a „népszerűről" alkotott felfogása és Friderikusz tagadhatatlan sármja sokat köszönhet ennek a kultúrának.

Lássunk akkor néhány karneváli vonást. Bahtyin erősen hangsúlyozza a karnevál plebejus demokratizmusát, ez azonban nem jelenti azt, hogy a karneváli világkép ne ismerné el a rang, a vagyon vagy a természetes képességek hierarchiáját. Nem nyilvánítja a hierarchiát lényegtelennek vagy érvénytelennek, mint a felvilágosodás, inkább olyasféle módon forgatja ki, mint a haláltánc középkori műfaja. Bárki vagy is és bármit teszel is, a végén úgyis elvisz a halál, mondja a haláltánc. Bárki vagy is és bárhogyan köríted is magad, akkor is csak úgy eszel, iszol, ürítesz és szerelmeskedsz, mint akárki más - így a karnevál. A biológiának, a társadalom előtti embernek ez a dicsőítése éppen az, amit a finom ízlés alpárinak nevez: a testi funkcióknak ezt a természet adta egyenlőségét hatalmas szakadék választja el a személyiség, az emberi méltóság és a politikai állapot erkölcsi szempontból deklarált egyenlőségétől. A kétféle egyenlőség között van az egész társadalom, a maga szerepeivel és ruháival, természetes hátrányaival és fölényeivel és alá-fölérendeltségeivel. Persze Friderikusz alaposan megszelítíti a karneváli témákat: az evéssel-ivással és hasonló élvezetekkel szemben hatalmas a szexuális túlsúlya, az ürítésről alig, a halálról pedig sosem esik szó, ennyiben betartja a szórakoztatóipari tabukat - éppen azokat a tabukat, amelyek megtörésére a másik oldalon az elavantgardosodott magas művészet törekszik (vessük össze a tévéshow műfaját mondjuk Otto Mühl Aktionstheaterével, vagy hogy újabb példát mondjak, Werner Schwab Fekália-drámáival).

Másrészt a „demokrácia" igen érdekes formában jelenik meg: oly módon, hogy a nézők leveleikkel beleavatkozhatnak a tömegkommunikációs folyamatba, témákat adhatnak és kérhetnek, kommentárokat fűzhetnek az előző show-khoz, amelyek egy részét aztán Friderikusz a nagy nyilvánosság előtt ismerteti. Ez a demokrácia persze meglehetősen szelektív, de alkalmas az interaktivitás fenntartására, és tökéletes keretet nyújt arra, hogy Friderikusz bevonja híveit egy nagy cinkos mi-be: a show-t „mi" csináljuk és a show arról szól, ami „bennünket" érdekel. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy noha Friderikusz támasz-

kodik erre a cinkos viszonyra közönség és showman között, nyelvileg ezt nemigen jeleníti meg: mindig a tiszteletteljes hivatalos „önök” megszólítást alkalmazza, ha a közönséghez fordul, az „önök” leveleiről, az „önök” kérdéseiről beszél, ily módon érdekes formában becsempészve a közszolgálatiság nyelvét a show-ba.

A plebejus vonás is meglehetősen felemásan van jelen a show-ban: elvégre az egész *glamour*-kereskedelem a formális és informális hierarchiák meglétére épül. Ebből a szempontból is Friderikusz a kulcsszereplő: a plebejus sztár, a bohóc. Érdekes, hogyan használja a tegezés egyenrangúsító hatását. Nem mindenki tegez - nőket soha, és bizonyos formális és informális rangoknak is megadja a kellő tiszteletet: az indonéz nagykövetnek és Givenchy úrnak például. Ugyanakkor szívesen letegezi a színész- és művész-híresség eket. Ez a tegezés persze nemcsak bohóckodás; a brancsnak is szól, arról tanúskodik, hogy Friderikusz - jogosan persze - besorolja magát a nemzetközi szórakoztatóipar nagy családjába, és ezt szívesen adja tudtul a közönségnek. De azért a keret, maga a show, s ahogyan a show sztárokat és civileket összekever, meglehetősen plebejus és karneváli látszatot teremt, és Friderikusz szívesen megy ki az utcára, hogy a látszatot erősítse. A show maga nem a karnevál, csak ez eljátszott karnevál - de hát az is valami.

A legérdekesebb vonás talán a show közönségének makacsul középosztályi jellege. Mint mondtam, ez a közönség tulajdonképpen színházi közönség; elég, ha gondolatban összehasonlítjuk egy futbalmeccs, egy búcsú vagy egy majális, vagy akár egy rockkoncert közönségével, s máris nyilvánvaló a hatalmas különbség. A színházi közönség a középosztály megtestesülése, elegáns, de nem túlságosan, megfelelően tájékozott ahhoz, hogy sznob legyen, és főképpen hálás közönség: „jól szórakozik”, de szórakozás közben is inkább fegyelmezett, mint felszabadult. Friderikusz e közönség elé viszi a maga vásári mutatványait, mintegy ártatlanságot tettetve, őket szembesíti a törpével, a sziámi ikerrel vagy a sztriptíztáncosokkal, a testi egyenlőségek és egyenlőtlenségek eme nehezen leplezhető példáival, akik szintén mind a középosztály eleganciájával jelennek meg. Egyrészt persze pusztán abból ered ez, hogy a televízió nyelvi és öltözködési szokásaival egyetemesen középosztályosít, s a nézők és szereplők ennek igyekeznek megfelelni, amikor kiskosztümben vagy öltönyben nézik végig a Friderikusz-show-t. Másrészt viszont tökéletesen kifejezi a show lényegét. A Friderikusz-show - valamiképpen a mai populista politikai retorikához hasonlóan, amelyet szintén a tömegkommunikáció formált ki, - „mindenkihez” szól, plebejus vonásai tehát nem valamiféle karneváli radikalitásból erednek - a hierarchiák és képmutatások kicsúfolása ma már teljesen a magas kultúrára marad -, hanem abból, hogy ezt tekinti az emberiség közös nevezőjének: a középosztályi mezbe bújtatott, szupertechnológiával felszerelt vulgaritást.

Bóna László: Dallas-univerzum

A történetmondás mágiája[*]

A *Dallas*-sorozat első részével minden kétséget kizárólag egy mitikus történet kezdődött el. Mitikus, mert olyan színben tűnt fel, mintha a továbbiakban felépülő egész világot ez a kezdet működtetné, ez adná okát és értelmét. És így is lett.

Két, ősidőktől fogva ellenséges család egy-egy sarja szerelmi házasságot köt egymással és ezzel kiújul a két család közti harc. Egy jól szervezett, összetartó, gazdag, olaj-nagyhatalommá fejlődő klán, a Ewing-család csap össze újra és újra egy elemeire hullott, kevésbé szervezett, enyhén deviáns családdal, a Barnes-família tagjaival. A Ewing-család trónja néha meginog, de minden nehézségből megerősödve törnek előre egy igazi birodalom kiépítése felé. A Barnes-család mindig veszít és mindig újraindul a nulláról. Ez a kezdet - a két ellensége család közti nász - indítja el a Ewing-családon belüli párharcot is, az egyre sátánibb fivér és az örök jó kisebbik fiútestvér szintén mitológikus küzdelmét, amely újabb és újabb szereplők színrelépését hozza, akik fokozatosan kitöltik azokat az archetipikus családi, rokoni helyeket, melyekkel egy teljes világ épülhet fel. Így lép színre a testvérek által elüldözött, kitagadott és megtért tékozló középső fiútestvér, a feddhetetlennek látszó családapa előző életéből származó törvénytelen fiútestvér, és az újonnan született örökösök, saját és fogadott gyermekek.

Az egyes jelenetek és minden egyes epizód egy-egy szereplő arcának kitartott bemutatásával zárul, egy-egy tekintetet, egy-egy furcsa arckifejezést lehet hosszan látni, ami mintegy hipnózisszerűen arra készteti a nézőt, hogy előrevetítse, találgassa, mérlegelje a folytatást. Így bomlik ki egy önmagát író befejezhetetlen szerteágazó történet-világ, amelynek ez a szuggesztió a hajtóereje és a befejezhetetlenség a struktúrája, és amelynek kezdete és öntörvényű és teljes világ megteremtése. Ilyenformán ez a struktúra valóban a mítikus teremtéstörténetek helyébe lép.

A *Dallas*t nem lehet *néha* megnézni, egyes részei külön-külön ostoba és üres történeteknek tűnnek. A *Dallas* nem akkor játszódik, amikor éppen „adásban van". Hétről-hétre folyamatosan ott zajlik a valóságos hétköznapi élet mögött, mert a *Dallas* a létező világok egyike. Az ember vagy benne van vagy kimarad belőle.

*

Egy folytatásos tévésorozat, azaz a „szappanopera" kétféle lehet: véges és végtelen. A véges típusúban (ilyen volt az *Isaura*) a történet az első részben felvázolt probléma megoldása felé halad. A befejezés mindvégig egyértelmű, a sorozat nem más, mint az a spirál, amely mentén haladva a történet néha távolabbra, néha közelebbre kerül e biztos véghez képest. A végtelen szappanopera (*Dallas; A klinika; A Guldenburgok öröksége*) már legelső epizódjában olyan szituációt hoz létre, amely eleve képtelen valamiféle befejezés felé haladni. A befejezés magát a a kezdetet tenné értelmetlenné.

A véges típusú sorozatot a tévénéző túléli, a végtelen sorozat a tévénézőt éli túl... Úgy is lehet mondani, hogy a véges sorozat szerkezete a halált, a végtelen pedig az életet utánozza.

A szappanoperában nem a cselekmény a lényeg, hanem maga az idő. Pontosabban, hogy mi az idő: az individuális élet ideje, mely a születéstől a biztos vég felé tart, vagy a végtelen lét,

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1993/4. számában.

mely szüntelen újabb és újabb életet teremt az egyén léte fölött? Vagyis az idő lineáris-e vagy transzcendens? A szappanopera struktúrája - vagyis véges vagy végtelen volta - idő- és létszemléletet tükröz. A szappanoperában a történet nem más mint az idő formája.

*

A szappanopera lényege az, hogy a hétköznapi élet idejét megfelelteti egy fiktív történet fiktív idejével. A sorozatokban múló idő párhuzamos a hétköznapi élet idejével. Ez teremti meg azt a helyzetet, ami által a fikció a hétköznapi élet realitásaival egyenértékű lesz. A *Dallas*nak bármelyik szereplője, bármilyen eseménye ugyanolyan valóságnak hat, mint maga a valóság. Ez a sajátossága éppen akkor a legabszurdabb, amikor a szappanopera világa a lehető legtávolabb esik a néző mindennapi világától. Az elektronikus média a világ bármelyik pontjára azonos időpillanatban tudja közvetíteni a legszélesebb értelemben vett „emberiség" részére ugyanazt a végtelen fikciót, mely ezáltal a legkülönbözőbb kultúrában élő emberek hétköznapjaiba épül be közös realitásként. A különböző kultúrákban megélt idő nem halad egymással párhuzamosan. Csak a végtelen tévésorozatok által találkoznak egymással. A legkülönbözőbb időben és térben mindenki ugyanabban a Dallasban van.

Az avantgardenak azt a törekvését, hogy a művészet és a valóság közti határt radikálisan széttörje, a szuperkommersznek sikerült beteljesítenie.

*

A *Dallas* és a végtelen szappanoperák javarészt családtörténetek. Minden családtörténet alapvetően mitikus. Egy családtörténetben, maga a család, annak felépülése, állandósága és a családtagok közti történéssor a létértelmezés viszonyítási központja. Egy családtörténet eleve teremtéstörténet-metafora. A családon belüli viszonyok, vonzalmak és viszályok magának a világegyetem mozgási törvényszerűségének alapjai, a világban azért történik meg minden újra és újra nap nap után, mert a mitikus családban is történik valami. A család, mint teremtés-metafora egy közösség, egy nemzet, egy állam, egy kultúra, az emberiség önértelmezése. A *Dallas* nézője számára a világ aszerint értelmeződik, ahogy a Southfork-Olimposz Ewing istenei élik családi életüket.

A végtelen szappanopera mitológiájának időszemlélete az európai-keresztény történeti gondolkodás előtti korszakból való. Nem egy megváltástörténetet vonatkoztat az emberiség és az egyén sorsára, hanem egymással lazán összefüggő történetek halmazát.

A világnak végtelen történetfüzérek formájában való ábrázolása az emberiség archaikus tudatában vagy a gyermeki tudatban gyökerezik. A kisgyerek egy történet összefüggéstelen részletei között nem tesz különbséget, a lényegtelent összeköti a lényegessel, kiemel, felnagyít, egy-egy részletből újabb történetbe kalandozik, a történéseket nem egy folyamat részeiként értelmezi. A mese elejének, végének, kerek egész teljességének megértésével érik meg a felnőtt tudatra. A véges történet megértése feltételezi a kezdetben rejlő vég meglátásának képességét, vagyis az időről való tudást. Az idő folyamatosságának és előrehaladásának megértése, a keretek megértése, a véges Én megértése, az emberi tudás lényege. Minden önmagában teljességre törekvő emberi történet ezt az emberi lényegről való tudást tartalmazza, minden részleteiben összefüggő történethalmaz egy történeti tudás előtti archaikus gyermeki tudatot tükröz. Ilyen értelemben minden véges történésnek a megváltástörténet a modellje.

Az emberiség kulturális hagyományának az a változása, amikor a sok történetből szövődő mitológikus tudat az emberiség örök jelenidejű létezéséből egy végkifejlet, egy üdvtörténet felé haladó történetté áll össze és ezáltal az emberiség sorsa egyetlen történet vonalával lesz

leírható, ez ugyanaz a változás, mint amikor a gyerek a mesét megérti, mint amikor rájön, hogy a külön történeteket rejtő részletek egyetlen történet részei, amely történet a múltban kezdődött és a jövőben biztosan be is fejeződik.

A szappanoperának páratlan lehetősége, hogy keverni tudja az epizódok mellékágaira szétágazó végtelen történetmondást a véges történetmeséléssel, és ilyenformán képes az epikus hagyomány átalakulásában rejlő tudatváltozást közvetíteni.

Valójában nem kétféle - véges és végtelen - szappanopera létezik, hanem csak egyfajta: valamilyen keveréke a kétféle történetmondásnak. A *Dallas*ban egy-egy összefüggő történetszál néhány epizódon keresztül is folytatódhat, amíg le nem zárul és újabb nem kezdődik. De akad több olyan epizód is, ami önálló bűnügyi történet, akciófilm vagy thriller formáját ölti. Az egymást átfedő, egymásba illeszkedő vagy egymástól elágazó epizódok fölött pedig zajlik a végtelen történet, a családnak mint örök és állandó egységnek a története.

A klinika című sorozatban is a végtelen családi történet a háttér, míg minden egyes rész önmagában teljes önálló epizód, egy-egy orvosi eset, baleset, beteggyógyulás, műtét története. Ebbe a sorozatba is belefér a sorozat egészétől, a családi történettől elütő műfajú külön történetszál, az afrikai akciófilm csakúgy, mint a szerelmi románc. Az *Isaura* véges történetet elmesélő szappanopera, mégis annyi szerteágazó, hosszú epizódból állt, hogy a befejezhetetlenség érzetét keltette. A *Twin Peaks* sorozat véges, hagyományos bűnügyi történetnek indult, de ahogy a rejtély mélyült úgy tűnt mind megoldhatatlanabbnak és befejezhetetlenebbnek, mígnem a befejező részben kiderült, hogy az egész sorozat mégiscsak egyetlen - csak éppen nem bűnügyi, hanem misztikus - megoldás felé tartott.

A *Dallas*-szereplők élete úgy vonatkozik a hétköznapi életre, mint az isteneké. A sorozat hősei azonban szemmel láthatóan nem istenek: öregszenek és meghalnak, miként a tévénézők. Véges életű emberek élete vonatkozik véges életű emberekére egy mitikus történet keretében. A *Dallas*nak az elbeszélő struktúrája mitikus, időszemlélete viszont hétköznapian egyenesvonalú. A *Dallas* a végtelen, egyénfeletti transzcendens időt, beleértve a teremtéstörténet idejét is, a hétköznapi élet idejével felelteti meg. A szappanopera demisztifikálja a transzcendens világot.

Ugyanakkor a hétköznapi élettel megfeleltetett történetek fölött megmutatja egy mitikus történet létezését. A mitológiától megfosztott világban ez a történetfölötti képviseli a transzcendenciát. A szappanopera a demisztifikált időt transzcendálja.

Amikor a szappanoperában a végtelen történetek egy véges mitikus történetté alakulnak, akkor a szappanopera azt a kultúrtörténeti pillanatot teszi érzékelhetővé, amikor az emberiség sokszálú, szerteágazó mitológiája egy előrehaladó, egyszálú megváltástörténetté válik. Amikor a szappanopera a véges történetek fölött megmutat egy végtelen történetet, akkor megragadja a felnőttben a gyermekit és a gyerek felnőttéválásának pillanatát. A szappanopera közvetíti a történeti tudás számára az archaikus tudatot, vagyis profanizálja az eredendően mitikust, és e profanizált világot teszi mitikussá. A szappanopera megfosztja a világot minden természetfölötti vonatkozástól és e teljesen üres és kifosztott világban mutatja meg a transzcendencia létezését.

Mindegy, hogy milyen történetet mesélünk el. A történetmondás puszta ténye az ember spirituális lényegének megragadására tett kísérletet jelez. A szappanopera azáltal, hogy képes a lehető legkülönfélébb történetmondási hagyományokat kombinálni, újra ráirányítja a figyelmet a történetmondásban rejlő mágikus eszközre, mellyel az ember létének lényegét képes birtokba venni.

*

A posztmodern művészet, irodalom és film központi kérdése a történetmondás. A művek a történetalkotás problémái körül forognak, akkor is ha van bennük történet és akkor is ha nincs. Az elbeszélés mindig kihívás: sikerül-e elmondani egy szép és egyszerű történetet? Sikerül-e a kort, egy korszakot, egy emberi életet egyetlen történetté formálva megmutatni? A poszt-modern műalkotások, ha elmesélnek is egy történetet, akkor sem a sztori a lényeges bennük, hanem maga a mesélés. A kihívás lényege, sikerül-e élni a történetmondás mágikus erejével, vagyis a történet által megragadni az emberi létezés teljességét?

Ami a művészet számára kihívás, az a tömegkultúra számára adottság.

A szappanoperák műfaji előzményei mindazok a műfajok, amik a mű élvezetébe bevonják a múló időt, méghozzá a befogadó ember múló saját idejét. A szappanoperák előzményei a folytatásos képregények, folyóiratokban közölt folytatásos regények, templomfalra festett stációképek, keretes novellafüzérek, keretes meseregények, a *Dekameron* és az *Ezeregyéjszaka.* Az *Ezeregyéjszaká*ban nyilvánvaló a történetmondás mágikus gyökere. A túlélés, az életbenmaradás, az öröklét, az üdvözülés azonos a véges keretben elmondott végtelen véges történetek sorával. A történetmondás fonala az élet fonala. Az élet ott ér véget, ahol a történetek elfogynak. Ha nincs több történet, az maga a halál. A történet kifogyhatatlansága tartja életben az élőt.

Amíg tart a *Dallas*, addig biztos életben maradunk. Addig tart az élet, amíg újabb és újabb sorozatok kezdődnek.

Miközben az alkotóművész az alkotással foglalkozik, vagyis saját művét a teremtéshez méri, saját történeteinek egységesre formálásán igyekszik, az intellektus korlátainál fogva nem képes megérezni a tömegkultúra legtriviálisabb műveiből áradó erőt. Ez az erő az emberiség kulturális hagyományainak ősi és mérhetetlen mélységéből árad szüntelen. Ezt az erőt a történetmondás mágiája árasztja, és ez nem más, mint a léthez való elementáris ragaszkodás igazsága.

Anthony Pratkanis - Elliot Aronson:
A rábeszélő hitelessége: az igazi és a „gyártott” (részlet)[*]

A hiteles rábeszélő

Képzeld el a következő jelenetet: csöngetnek, és amikor kinyitod az ajtót, középkorú férfi áll ott, harsányan pepita sportzakóban. Nyakkendője félrecsúszva, ingének nyaka rojtos, nadrágja gyűrött, s ritkán néz rád, miközben hozzád beszél. Arról akar meggyőzni, hogy dobj a perselyébe néhány dollárt egy jótékony szervezet számára, amelyről sose hallottál. Noha érvelése józan és logikus, mennyi esélye van arra, hogy adjál neki valamennyit?

Most forgassuk vissza az órát: kinyitod az ajtót, középkorú férfi áll ott, szolid öltönyben, frissen borotválva, és vasaltan. Bemutatkozik, mint a City National Bank elnöke, s kéri - ugyanazokkal a szavakkal -, adakozz néhány dollárral - ugyana jótékony szervezet számára. Mennyivel több az esélye, hogy adjál,

Minket szíven ütött a különbség néhány évvel ezelőtt, amikor Allen Ginsberg megjelent az egyik tévéműsorban. Ginsberg a „beat” nemzedék egyik legnépszerűbb költője, *Üvöltés* című verse megrázta és felvillanyozta az irodalmi közvéleményt az ötvenes években. A tévéműsorban előbb saját homoszexualitásáról beszélt, majd a nemzedéki ellentétről.

A kamera végigpásztázott rajta, kövér volt, szakállas, pillantása merev (belőtte magát kábítószerrel?), hosszú haja csimbókokban lógott itt-ott kopasz fejéről, lyukas fakó trikót és gyöngysorokat viselt. Noha komolyan és őszintén beszélt a fiatalság problémáiról, a stúdió közönsége kinevette, mint egy bohócot. Valószínűleg a tévénézők zöme ágyból nézte a költőt, és ők sem vették komolyan, noha mondanivalója józan volt, s őszintén adta elő. Megjelenése (és híre) határozta meg a közönség reakcióját.

A bennünk lakozó kutató egy pillanatra bankár külsejű férfit ültetett a költő helyébe, aki szó szerint ugyanazt mondta, s biztosra vesszük, az ő szájából Ginsberg üzenete megértő fülekre talált volna.

De fantáziajátékunkra hasonlító tudományos kísérleteket többen végeztek már. A személyiség és a presztizs meggyőző hatására már az ókorban is fölfigyeltek. I.e. 300-ban írta Arisztotelész:

> *A jó embereknek könnyebben és szívesebben hiszünk: s ez igaz, bármely kérdésről légyen szó, különösen akkor, ha a teljes bizonyosság lehetetlen, és a vélemények megoszlanak. Nem igaz, amit különböző írók állítanak a retorikáról szóló dolgozataikban, hogy a szónok személyes jótulajdonságai nem fokozzák szavainak meggyőző erejét, épp ellenkezőleg, jellemvonásai talán a legfontosabb eszközök, amelyek a meggyőzéshez rendelkezésünkre állanak.*

Közel 2300 évbe telt, mire az ókori filozófus megfigyelését tudományosan igazolták, nevezetesen Carl Hovland és Walter Weiss, méghozzá nagyon egyszerű módszerrel. Sok

[*] A szerzők *A rábeszélőgép (élni és visszaélni a meggyőzés mindennapos mesterségével)* című kötetéből idézünk (AB OVO, Budapest, 1992, 73-84.). A bibliográfiai jegyzeteket elhagytuk.

emberhez juttattak el egy szöveget, mely valamiféle álláspontot tartalmazott, például azt, hogy atomtengeralattjárók építése megvalósítható (1951-ben, a kutatás évében, az atomenergia felhasználása még csak utópia volt). Némelyeknek azt mondták, a szöveg a közönség által rendkívül hitelesnek ítélt személytől származik: J. Robert Oppenheimertől, a híres atomfizikustól. Másoknak viszont alacsony hitelességű forrást adtak meg: a *Pravdá*t, a szovjet kommunista párt napilapját, amelyet az USÁ-ban szinte senki nem tekintett hitelesnek vagy megbízhatónak.

Mielőtt a szöveget elolvashatták, a résztvevőkkel kitöltettek egy kérdőívet, hogy a témával kapcsolatos véleményüket megtudják. Utána megkapták a szöveget. Azok közül, akik azt hitték, hogy az érvek Oppenheimeréi, nagyon sokan megváltoztatták álláspontjukat - jóval inkább hitték, hogy építhető atomtengeralattjáró, mint annak előtte, azok közül viszont, akik úgy tudták, hogy a szöveg a *Pravdá*ból való, szinte senki.

E jelenséget igazolták más kutatók sokféle témájú szövegekkel és (vélt vagy valós) forrásokkal. A fiatalkorúak bíróságán dolgozó bíró érvei nyomósabban befolyásolják az emberek véleményét a fiatalkorú bűnözésről, mint másokéi; csakúgy, mint egy híres költő vagy író bírálata egy költeményről; az orvosi újság cikke arról, hogy szabad-e antihisztaminokat árulni recept nélkül stb.

Mivel rendelkezik az orvosi újság, a bíró vagy a költő, amivel - például a *Pravda* nem? Arisztotelész szerint a „jó embereknek" hiszünk, ezen ő morális szempontból kiemelkedő férfiakat értett. Hovland és Weiss a „hiteles" (*credible*) szót használta, melynek nincs morális színezete. Oppenheimer, a bíró, a költő vagy az orvosi újság *hiteles* források, vagyis nem feltétlenül „jók", de szakértelmük és szavahihetőségük föltételezhető.

Nem ostobaság, ha hagyjuk, hogy olyan emberek véleménye befolyásoljon, akik szavahihetők, és akik értenek az adott témához. De nem minden emberre hat egyformán ugyanaz a személy. Egyesek nagy hitelességűnek tekinthetnek valakit, míg mások ugyanőt alacsony hitelességűnek vélhetik. Ráadásul az illető némely kevésbé fontos tulajdonságai bizonyos emberek számára nagyobb súllyal esnek latba, és megeshet, hogy éppen ezeken múlik a sikere vagy a kudarca.

A mellékes tulajdonságok jelentőségét jól illusztrálta az a kísérlet, amelyet Burton Goldennel együtt végeztünk. Hatodikos elemistáknak beszédet tartott a matematika hasznosságáról és fontosságáról. A beszédet tartó személyt hol úgy mutattuk be, mint valamelyik híres egyetem több nemzetközi díjjal kitüntetett mérnök-tanárát, hol pedig úgy, mint aki tányérmosásból él. Nem meglepő, hogy a mérnök sikeresebben befolyásolta a gyerekek véleményét, mint a tányérmosó, ez logikus, és a korábbi kutatásokkal egyező eredmény.

Mi azonban a beszédet mondó személy fajtáját is válogattuk, néha feketebőrű volt, máskor pedig fehér. Több héttel korábban kérdőíves felmérést végeztünk a gyerekek körében, hogy megtudjuk a feketékkel kapcsolatos előítéleteiket. Az eredmény: a legelőítéletesebb gyerekeket a feketebőrű mérnök jóval kevésbé győzte meg, mint a fehér - noha pontosan ugyanazt mondta. A legkevésbé előítéletes gyerekek körében viszont a fekete mérnök beszéde volt hatásosabb. Megdöbbentő. Nem logikus, hogy egy annyira lényegtelen körülmény, mint a bőr színe, ilyen mértékben befolyásolja valakinek a hitelességét. Ha racionális világban élnénk, egy jónevű mérnök meg tudná győzni a hatodikosokat a matematika hasznosságáról, függetlenül a bőr színétől - ez a világ persze nem racionális, különben nem fordulna elő ilyesmi. A hatodikosok válaszai nehezen fogadhatóak el. Ha életünk minősége attól függ, hogy milyen mértékben befolyásolja véleményünket egy üzenet (a matematikáról vagy más

témáról), a főszerepet a beszélő szakértelmének és szavahihetőségének kéne játszania, s ostobaság, ha mellékes dolgokat (mint a bőre színét) egyáltalán figyelembe veszünk.

Ostobaság, igen, aki azonban valaha is látott tévéhírdetést, az nincs meglepve. Bill Cosby például egy bizonyos puddingot népszerűsít, gyerekek társaságában, együtt élvezik a csemegét, beszélgetve, nevetve. Cosby közli velünk, hogy a pudding „nemcsak jóízű, de egészséges is", mert tejjel készítik. Miért számít a neves színész szaktekintélynek a táplálkozás és a gyerekek terén? Azért, mert egy tévésorozat (*The Cosby Show*) hőseként évek óta Dr. Cliff Huxtable szerepét játssza, aki szülész és nőgyógyász, valamint öt gyerek szerető, jóságos és mulatságos atyja.

Karl Malden viszont olyan hírdetésekben szerepel, amelyekben amerikaiak külföldön elvesztik a pénzüket, illetve ellopják tőlük, s most ott állnak, tanácstalanul, megalázva, pánikban. Ekkor jön Malden, s közli, hogy ne készpénzt vigyünk magunkkal, hanem American Express Utazócsekket - „sehova se indulj nélkülük". Honnét tudja ilyen jól Karl Malden mindezt? Bizonyára a *San Francisco utcáin* című tévésorozatból, amelyben Mike Stone hadnagy szerepét játssza.

Cosby a valóságban föltehetően nem szakembere a táplálkozástudománynak, s Malden sem a zsebtolvajlásnak, mégis hitelességet nyernek a szerepüktől. Az a tény, hogy olyan gyakran tekintjük zsinórmértéknek a kommunikátor hitelességét, amikor eldöntjük, hogy megfogadjuk vagy visszautasítjuk az üzenetét, tágra nyitja az ajtót az olyan rábeszélésnek, amely nem a főúton, hanem a mellékúton jár. Természetesen ésszerű, ha elfogadjuk a hiteles forrás véleményét, amennyiben a kérdéssel kapcsolatos szakértelme vagy szavahihetősége miatt teszünk így, de ne feledjük: a hitelességet könnyebb *tettetni,* mint ténylegesen megteremteni.A médiakutatás egyik fontos feladata, hogy figyelje a filmsztárok, sportolók és más „híresség" népszerűségét és hitelességét. A hirdetők tudni akarják, melyik ismert ember szavára ad a közönség a leginkább, kit szeretnek a legjobban, ki tűnik fel a leggyakrabban a magazinok címlapján, és azt is, hogy ki szerepel túl sokat. E kérdések alapján döntik el, hogy kit használjanak egy-egy termék szószólójául. A hitelességet tehát immár nemcsak színlelni lehet, hanem adni és venni is.

Amikor Arisztotelész az idézett megállapítást tette a szónok „jóságának" meggyőző erejéről, heves viták kereszttüzébe került Görögországban. Sokan - köztük Szokratész és Platón - a rábeszéléssel foglalkozókat (a hivatásos beszédírókat vagy a szofistákat) eleve csalárdnak és megbízhatatlannak tekintették. A retorika értéktelen mesterségnek számított, amelyet értéktelen emberek gyakoroltak. Arisztotelész, aki a meggyőzés társadalmi szerepét lényegesnek ítélte, úgy vélte, hogy a rábeszélőnek nemcsak jó jellemmel kell rendelkeznie, hanem a jó jellemű rábeszélő egyszersmind erényesebb is. A modern kutatások igazolták ezt a nézetet - néhány később taglalandó kivétellel. Az újkori propaganda gyakorolta, s az a lehetősége, hogy hitelességet teremt, vásárol és értékesít, ugyanazokat az etikai aggályokat veti föl, amelyeken annyit vitáztak már Arisztotelész idejében is.

A bajnokok reggelije, avagy tucatáru, egyéniségek számára

Évtizedek óta bevett szokás a híres emberek meggyőző erejére alapítani a hirdetéseket Amerikában. Az ötvenes években Ronald Reagan, a későbbi elnök (akkor még színész) a forradalmian új Arrow ingek gallérját és a Chesterfield cigaretta magas dohánytartalmát dicsőítette. A hatvanas években Joe Namath (baseball sztár) arra buzdította a tévénézőt, hogy a Noxema borotvakrémmel „rohamozzon". A hetvenes években az amerikai futball híresebb játékosai beszéltek rá a Miller Lite sörre, melynek jobb az íze és nem puffaszt. A nyolcvanas

években Priscilla (Elvis Presley-né) adta tudtunkra, hogy érdemes megvenni ezt az autót, mert az már nem a papa öreg Oldsmobilja. A kilencvenes évek egyik vívmánya, hogy „Bo tudja”, melyik a jó teniszcipő.

A híres emberek ilyen tömegű szerepeltetése ésszerűtlennek és bizarrnak tűnik. Ha belegondolunk, a borotvák és habok szakértője inkább egy borbély lehetne, esetleg egy bőrgyógyász vagy kozmetikus; közben pedig rendszerint egy hivatásos sportoló beszél rá a különböző márkákra.

Az ötvenes és hatvanas években a reggelire fogyasztandó zab- és egyéb pelyheket (a Wheaties termékeit) legsikeresebben Bob Richard (olimpiai bajnok tízpróbázó) propagálta, sokkal hatásosabban, mint a táplálkozás-tudomány bármely szakértője. Helyét egy évtizeddel később egy másik aranyérmes tízpróbázó, Bruce Jenner vette át, majd a nyolcvanas években Mary Lou Retton, olimpiai bajnok tornásznő, ő 1990 táján adta át a stafétabotot a kosárlabdás Michel Jordannak. Bárki intézze is a Wheaties reklámügyeit, meg van győződve arról, hogy a híres sportolók növelik a forgalmat.

Bizonyítottan hatásosabb-e a hírdetés pusztán azért, mert egy híres ember a főszereplője? Bármilyen tehetségesek is a sportpályán vagy a filmvásznon, bízhatunk-e abban, hogy az igazat mondják az adott termékekről, tudván tudva, hogy rengeteg pénzt kapnak e cikk reklámozásáért? Madonna, Michael Jackson és Bill Cosby sokmillió dolláros hírdetési szerződéseiről rengeteget cikkeznek a lapok, azokról tehát épp eleget olvashatunk, s így aligha dőlhetünk be a képmutató hirdetéseknek. Vagy mégis?

Föltesszük, az olvasók zöme így felel: „Én nem dőlök be. Mások talán rohannak, hogy megvegyék azt, amire a kedvenceik rábeszélik őket, de én megnézem, hogy mire költöm a nehezen keresett pénzem.” Igen. De kérdés, hogy az ember (elsőre) látja-e saját reakcióit. Nem feltétlenül. Noha többségünk aligha bízik a sportolók és filmszínészek értékítéletében, ez nem jelenti azt, hogy ne vennénk meg az általuk reklámozott cuccokat.

A szószóló megítélésének fontos tényezője az, hogy mennyire szeretetreméltó vagy vonzó, függetlenül megbízhatóságától és szakértelmétől. Több évvel ezelőtt egyszerű kísérletet végeztünk kollégánk, Judson Mills segítségével, hogy bizonyítsuk: egy szép nő - pusztán azért, mert szép - döntő befolyással lehet a közönség véleményére olyan témában is, melynek az ő külsejéhez semmi köze. Mi több, a hatás erősödött, ha az illető nyíltan megmondta, hogy rá akar beszélni. Az emberek önkéntelenül is igyekeznek keresni az általuk vonzónak tartott személyek kegyeit, noha gyakran az illetők ezt észre sem veszik. Egy későbbi kutatás nemcsak megerősítette, hogy a kedvelt kommunikátor hatásosabb rábeszélő; kiderült, hogy a vonzóbb kommunikátortól *elvárjuk,* hogy számunkra vonzóbb álláspontokat képviseljen.

Arra ítéltettünk, hogy a szépek és a híresek játékszerei legyünk? Richard Petty, John Cacioppo és David Schumann bebizonyította, hogy van olyan eset, amikor nem követjük a vonzó források „parancsait”: ha valami arra indít, hogy a szóban forgó témán *elgondolkozzunk*. Tehát a vonzó forrás kevésbé hatékony, ha a rábeszélés főútján jár, mintha a mellékúton közelít. A kísérlet során az alanyoknak fiktív termék - az Edge eldobható borotva - négy különböző hirdetésének egyikét osztották ki. Kettőn híres sportolók fényképe volt, kettőn pedig középkorú bakersfieldi (Kalifornia) lakosé. Két hirdetés hat nyomós érvet sorakoztatott fel a borotva előnyeiről (például hogy csúszásmentes nyele folytán elkerülhetőek a balesetek), kettő pedig hat légből kapott érvet tartalmazott (például hogy a borotvát a fürdőszobára gondolva tervezték).

Az alanyok egy csoportját arra motiválták, hogy gondolkodjanak el a hirdetésen, kilátásba helyezvén, hogy különféle márkájú borotvák közül választhatnak ajándéktárgyat. Az így

motivált alanyok számára az érvek fontosabbak voltak a forrás vonzóságánál. A többiek viszont a híres sportolóknak hittek. Zavarba ejtő, hogy milyen nagy szerepet játszik a kommunikátor személyisége a meggyőzésben. Pedig pontosan tudjuk, hogy a sportoló, aki a magasba emeli azt a borotvakrémet, rá akar beszélni minket - azért fizetik, önös érdeke, hogy meggyőzzön.

A vonzó források hatékonysága (a termékek eladása és véleményünk megváltoztatása terén) jelzi, hogy hiedelmeinket és véleményeinket nem csupán az az igény alakítja ki, hogy helyesen értékeljük a valóságot, általuk saját magunkat is értékelni akarjuk. Amikor a híres emberek borotváját használjuk vagy reggelijét esszük, azt fejezzük ki: „Én is olyan vagyok, mint ő; ugyanabba a *klubba* tartozom." A „megfelelő" cuccok vásárlásával voltaképpen az énünk túlteszi magát azon az igazságtalanságon, hogy mi sajnos nem olyanok vagyunk - voltaképpen tehát jegyet váltunk abba a klubba.

A hirdetők tudják jól, hogy mindig azt hisszük, amit *elhiszünk,* és azt vesszük meg, amit beveszünk, saját önképünk szolgálatában. Így erre apellálnak. A Marlboro cigaretta *macho,* vagyis férfias. A Pepper üdítőital *páratlan.* A BMW *yuppie (Young Urban Professional),* vagyis az ifjú és rámenős menedzserek autója. A Calvin Klein ruha *sikkes.* Ha ilyenek akarunk lenni, vegyük meg mindezt. A politikai szakértők is kezdenek rájönni, hogy a jó politika és az ügyes politikus az önképüket veszi célba. A politikai jelöltek igyekeznek vonzó képet festeni magukról, beszédeket tartván az amerikai zászlóról, lefényképezkedvén egy tankban ülve, vagy imádkozva, iskolások körében. Ha a szavazó hazafiasnak, tántoríthatatlanul elszántnak vagy megfelelően vallásosnak akar tűnni, elegendő, ha erre a jelöltre adja a szavazatát. Szomorú volna, ha demokráciánk kétszáz éves hagyományait végleg föladnánk pusztán azért, mert - az Edge borotvával kapcsolatos kísérlet alanyainak egy csoportjával ellentétben - nem motiválnak arra, hogy elgondolkozzunk a jelöltek gondosan összefabrikált „imidzs"-én, és mérlegeljük üzenetük tartalmát.

Hogyan győzhetsz meg másokat, noha mindenki becstelennek, megbízhatatlannak és ellenszenvesnek tart?!

A hivatásos rábeszélőnek nem könnyű a dolga. Az üzenetet leggyakrabban aszerint vizsgáljuk, hogy küldőjének mennyiben áll személyes érdekében. Ez az általános gyanakvás valamiféle önvédelem, mert ha az üzenetet ilyen értelemben elfogultnak találjuk, alaposabban átgondoljuk, illetve rögtön elvetjük, függően a körülményektől. Csakhogy a *rábeszélő* helyzetét ez megnehezíti, éppen ezért igyekezni fog minden módon leplezni azt a tényt, hogy rábeszélő. A kommunikátor akkor meggyőző, ha elfogulatlan és szavahihető. Két általános taktikáról szólunk, amelyek a becstelen, megbízhatatlan és ellenszenves rábeszélőt szavahihetővé, megbízhatóvá és közkedveltté tehetik.

Han Fei-Tzu, a kínai retorikus az i.e. harmadik században dolgozta ki jótanácsait az uralkodók számára. Az alábbi történetet írta le, annak ábrázolására, hogy miként javíthatja a császár saját hitelességét. Wu herceg le akarta rohanni Hu országát. Fölkérte egyik megbízható tanácsadóját, hogy nyilvánosan hirdesse: meg kéne támadni Hu országát. Amint a tanácsadó e beszédeket megtartotta, a herceg lefejeztette, hogy jószándékáról ilymódon is biztosítsa Hut. Hu erre szétoszlatta hadserege nagy részét. Wu herceg ekkor elfoglalta az országot, és Hut rabul ejtette.

A történet legfőbb tanulsága az, hogy a kommunikátor hitelességét - szavahihetőségét - növeli, ha (látszólag) saját érdekei ellen cselekszik. Amikor úgy találjuk, hogy semmit sem nyerhet, ha rábeszél minket, sőt esetleg még veszthet is, jobban megbízunk benne, s így meggyőző ereje nagyobb lesz. Wu herceg azzal, hogy megbízható tanácsadóját kivégeztette,

látszólag saját érdekeit figyelmen kívül hagyva cselekedett: „Nem! Hut nem helyes lerohanni, még akkor sem, ha ez országom számára előnyös volna. Oly szilárd meggyőződésem ez, hogy hajlandó vagyok kivégezni hű tanácsadómat pusztán azért, mert az inváziót javasolta." Hut és alattvalóit meggyőzte, egy illúzió révén. Íme a második tanulság: a látszat (a meggyőzésben is) gyakran csal.

A saját érdekeinkkel ellentétes érvelés stratégiájával - hitelességünk növelése érdekében - anélkül is élhetünk, hogy legjobb barátunkat megöletnénk. Tegyük fel, hogy egy megrögzött bűnöző, akit bebörtönöztek, mert kokainnal kereskedett, beszédet tartana az amerikai igazságszolgáltatás túlzott szigoráról és az ügyészek elvakultságáról. Meggyőzne? Valószínűleg nem, legtöbben elfogult és megbízhatatlan forrásnak tekintenék. A kokain-kereskedő semmiképp sem fér az arisztotelészi „jó ember" kategóriájába. Ha viszont ugyanő azt hangoztatná, hogy az amerikai igazságszolgáltatás túlságosan *elnéző,* a bűnözők gyakran megússzák, ha elég agyafúrt az ügyvédjük, ha pedig elítélik őket, túl enyhe büntetést kapnak - nos, ez meggyőző volna-e?

Igen, legalábbis egyik kísérletünk szerint, amelyet Elaine Walster és Darcy Abraham közreműködésével végeztünk el. Az alanyoknak egy újságkivágást mutattunk. „Szélesvállú" Joe Napolitano - a fentebb leírt bűnöző - nyilatkozatában szigorúbb igazságszolgáltatást követelt. Más alanyok viszont azt olvashatták, hogy ugyanő elnézőbb ítéleteket tartott szükségesnek. A vizsgálatot azután megismételtük, de úgy, hogy a két álláspont forrásául egy ismert és nagyra tartott kormánytisztviselőt jelöltünk meg.

A bűnöző teljesen eredménytelenül kardoskodott az enyhébb ítéletek mellett, sőt szinte ellentétes hatást váltott ki. De amikor a szigorúbb igazságszolgáltatást sürgette, rendkívül meggyőzőnek bizonyult - épp annyira, mint az ismert és nagyra tartott kormánytisztviselő, ugyanazokkal az érvekkel. Ezek szerint Arisztotelésznek csak részben volt igaza - a kommunikátor akkor is lehet meggyőző, ha erkölcstelen személy, föltéve hogy álláspontja hangoztatásával nem nyer semmit (sőt, esetleg veszít).

„Szélesvállú" Joe sikerének a titkát érdemes közelebbről szemügyre venni. Az emberek többsége nem lepődik meg, ha a bűnözők enyhébb igazságszolgáltatást kívánnak, hiszen helyzetük és érdekeik épp ezt diktálják. Ha ezzel ellentétesen nyilatkoznak, előzetes várakozásainkat nem igazolják vissza. Az így keletkező ellentmondás többféleképpen oldható föl. Dönthetünk úgy, hogy a bűnöző talán jó útra tért, vagy föltételezhetjük, hogy valamiféle kényszer hatása alatt áll. Amennyiben e változatokra nincs semmiféle bizonyíték, felötölhet bennünk: talán az igazság annyira szembeszökő, hogy még egy bűnöző sem tekinthet el tőle, annak ellenére, hogy érdekeivel ellentétes - tehát valószínűleg komolyan gondolja, amit mond.

E következtetési folyamat lejátszódását igazolja Alice Eagly és kollégáinak kísérlete. Diákjaikkal megismertettek egy vitát, amelyben az üzleti érdek állt szemben a környezetvédelemmel, egy folyót szennyező ipari tevékenység kapcsán. Ezután a diákokkal elolvastattak egy a témába vágó beszédet. Az alanyok egy csoportjának azt mondták, hogy a szerző az üzleti világ egy tagja, aki e beszédet üzletembereknek szánta. Más csoportok számára különböző forrásokat jelöltek meg, s a beszéd címzettjeit is váltogatták. Az eredmények szerint a befogadók - figyelembe véve a kapott információt - a várakozásaikkal ellentétes vélemények forrásait őszintébbnek ítélték, s így nagyobb százalékban hallgattak rájuk.

Nehéz alkalmasabb szószólót találni egy dohányzás-ellenes kampányhoz, mint egy olyan üzletembert, aki milliókat keresett az amerikai dohányosokon. Patrick Reynolds 2,5 millió dollárt örökölt a nagyapja alapította R. J. Reynolds dohánygyárnak köszönhetően, s mégis

nyilvánosan szót emelt a dohányzás ellen, sőt arra bíztatta a káros szenvedély áldozatait, hogy pereljék be a dohánygyárakat!

Ugyanígy áll a helyzet az atomfegyverek elleni tiltakozással, a legmeggyőzőbb álláspont azoké a szakembereké, akik látszólag a saját hivatásuk ellen beszélnek. J. Robert Oppenheimer neves atomfizikus sokszor javasolta a további fejlesztés beszüntetését; Carl Sagan köztiszteletben álló csillagász a nukleáris tél lehetőségére figyelmeztetett; Elmo Zumwalt tengernagy - a haditengerészet főparancsnoka volt - bizonyos katonai akciók abbahagyásáért emelt szót. Véleményük meggyőző erejét növelte, hogy látszólag ellentétes volt a hivatásukból fakadó érdekeikkel. Mindannyiszor szaktekintélynek számítanak. Minthogy az adott álláspont hangoztatásával csak veszthetnek, a közönség úgy vélte, kizárólag a leszerelésbe vetett őszinte hitük késztette őket annak kifejtésére. Nemcsak a várakozással ellentétes nézetet méltányoljuk, hanem azt is, ha valaki a szakmája nyomásának dacára képvisel „hátországáéval" ellentétes szakvéleményt.

Manapság a nemzet egészségügyének legelismertebb szaktekintélye Dr. C. Everett Koop, a korábbi *Surgeon General (szó szerint: fősebész; valójában az egészségügy főfelelőse. A ford).* Amikor - a nyolcvanas évek elején - Reagan először kinevezte e funkcióba, még nem ez volt a helyzet. Koop evangélikus, az abortusszal és a fogamzásgátlókkal kapcsolatos nézetei a nála liberálisabb amerikaiakat aggodalommal töltötték el, attól tartottak, hogy Koop a hatalmát arra használja, hogy saját álláspontját kényszerítse ránk. Ám amikor az AIDS terjedni kezdett, Koop megrázó erejű beszédet tartott: az AIDS ellen a legjobb módszer a monogámia, de ha másként cselekszel, használj óvszert. Ez a javaslat óriási fölzúdulást keltett az evangélikusok és általában a jobboldaliak körében, úgy vélték, Koop lényegében a „szabadosságra" buzdít. Koop - hivatali idejének vége előtt - nyilvánosságra hozott egy kutatási jelentést, mely szerint nincs bizonyíték arra, hogy az abortusz lelki sérüléseket okoz a nőknek - noha Koop változatlanul úgy vélte, hogy a művi vetélés erkölcsi szempontból helytelen. A jelentés a Reagan kormány több tagját megdöbbentette - ők a „lelki kárt" érvként akarták bedobni az abortusz körül kibontakozott politikai harcban. C. Everett Koop feddhetetlen erkölcsűnek bizonyult és máig is rendkívül hiteles forrásnak számít.

Mencius, az i.e. negyedik század nagy kínai filozófusa egy másik technikával ajándékozta meg az emberiséget a szavahihetőség fokozására. Mencius agyafúrt tanácsadóként vált ismertté. A császár üzent érte: jöjjön az udvarba, adjon tanácsot neki. Mencius visszaüzent: nem érzi jól magát, így nem jelenhet meg. Másnap azonban eléggé feltűnően sétálgatott a városban. A császár dühbegurult, s néhány emberét elküldte: tudják ki, miért ennyire tiszteletlen a filozófus. Menciust azonban nem találták otthon, elment egy barátjához. A császár ekkor hazaárulással vádolta. Mencius azt mondta: ő nem hazaáruló, és tiszteli az uralkodót, de csak akkor lehet hasznára, ha a császár feltétel nélkül megbízik benne és tiszteletben tartja szellemi függetlenségét. Ha ő pusztán azért tenne bármit, hogy valakinek (akár az uralkodónak) kedvében járjon, tanácsát amúgy sem fogadnák meg.

A szavahihetőség tehát nő, az elfogultság látszata viszont csökken, ha a befogadók biztosra veszik, hogy nem akarják valamire rábeszélni őket. Helyezzük át a történetet a huszadik századba. Mondjuk, fölhív egy tőzsdei alkusz, és „forró" tippet ad: egy bizonyos részvény azonnali megvásárlását javasolja. Hiszel-e neki? Nem biztos. Mert noha az alkusz valószínűleg érti a dolgát (ez a vétel felé billenti a mérleg nyelvét), vásárlásodból ő maga is hasznot - jutalékot - húz (ez pedig az ellenkező irányba). Ha viszont ugyanezt a tippet véletlenül hallod - például két alkusz beszélgetésének véletlen fültanujaként -, sokkal valószínűbb, hogy sietve vásárolsz, pusztán azért, mert senki sem akart rábeszélni.

E jelenséget dokumentálna Elaine Walster és Leon Festinger egyik kísérlete. Megrendezték, hogy két felsős egyetemista párbeszédét - melyben egyikük kifejtett egy álláspontot - végighallgathassa egy alsós diák. Bizonyos esetekben utóbbi számára nyilvánvaló volt, hogy a beszélgetők tudnak a jelenlétéről, tehát esetleg az ő meggyőzése is szempont lehet. Máskor viszont az alsós azt hihette, hogy jelenlétét nem vették észre. Utóbbi esetekben az alsósok véleményére sokkal jelentékenyebb hatást gyakorolt a felsősök által kifejtett, mint az előbbiekben.

Sok útja-módja van annak, hogy úgy tégy, mintha eszedbe se jutna rábeszélni a befogadót. Néhány éve az E. F. Hutton tőzsdei brókerház tévéhírdetéseiben a cég egyik alkalmazottja tanácsot adott valakinek, mire az egész terem egyszerre pisszegni kezdett, hogy hallják a tippet. Az üzenet világos: a legértékesebb tanács mindig az, amit másnak adnak. Erre épít a „rejtett kamerával" fölvett hirdetés: ha azt hisszük, hogy a beszélő nem tudta, hogy megörökítik, föltesszük, hogy „rábeszélésünk" nem állt szándékában. A spontán nyilatkozó szava többet nyom a latban. Nem véletlen, hogy sok politikus szeret arra hivatkozni, hogy őt vetélytársaival ellentétben - „nem érdekli a politika", s kizárólag a köz érdeke vezérli. Ha a rábeszélő „nem akar" rábeszélni, rábeszélő ereje megsokszorozódik. (...)

(Vámos Miklós fordítása)

György Péter: A metaforák vége

Századvég és televízió[*]

A transzatlanti távírókábel lefektetését spontán népünnepély követte New Yorkban. Az emberek okkal érezhették az eseményt egy új korszak kezdetének. A távíró az első volt azon eszközök sorában, amelyek a Világfalut létrehozták. Amikor Morse 1838-ban támogatásért fordult a kongresszushoz, találmányát az „egész országot szomszédsággá" tevő, a gondolatok sebességét megnövelő eljárásként írta le. A távíró feltalálása, és ami még fontosabb, kereskedelmi elterjedése után vált uralkodó hatalommá a nagy példányszámban megjelenő, tömegeket kiszolgáló illusztrált sajtó. A múlt század végének sajtótörténete a mass media huszadik század végi világának előképe. Minden különbség ellenére legalább két olyan lényeges hasonlóság van közöttük, amiért ajánlatos a televízió hatalmának elemzését a múlt századi nagy példányszámban megjelenő tömeglapok felidézésével kezdeni.

A tömegsajtó elterjedésével először jött létre egy olyan, globális hatású médium, melyet a *hirdetések* és a *reklámok,* illetve az eladott példányszámok közötti összefüggésrendszerben determinált. Ekkor alakult ki a tömegtájékoztatásban a kereskedelmi és gazdasági szempontok mindent maga alá gyűrő elsőbbsége, amely utóbb teljes egészében áthatotta a televíziót és a rádiót is. A nagy példányszámban megjelenő napi- és hetilapok korszaka előtt még fontos szerepet játszottak a nevelés, az oktatás szempontjai. Később mindez másodlagossá, ha nem feleslegessé lett. (Pontatlanság lenne itt deformációról beszélnünk, a rádió és a televízió mindig is az akart lenni, amivé végül is lett. A profitszerzésen túli szempontok mindig is idegenek voltak tőle.)

A másik lényeges kapcsolat, hogy a Morse által megfogalmasott „neighbourhood of the whole country", a korabeli Világfalu létrejöttével, kialakult a *hír* modern értelemben vett fogalma, amely mintegy „megkövetelte", indokolttá tette a napilapok gyors elterjedését. A *hír* a későbbiekben is kulcsfogalom maradt, hiszen a televízió hatalmi szerepe jórészt a hír közvetítésével és szerepének felnövesztésével függ össze. A távolságok csökkenése, az üzenet továbbításának sebessége és közvetlensége, tehát a hagyományos térfogalom összeomlása, illetve a modern, elektronikusan áthatott térfogalom megjelenése, az a mód, ahogyan az ipari társadalom az élet addig értintetlen szféráira is kiterjesztette uralmi technikáit, ekkor vált dominánssá.

Végső soron csak a nagy példányszámban megjelenő illusztrált napilapok elterjedésével szűnt meg visszavonhatatlanul az az orális, beszédközpontú társadalom, amely odáig, még ha csak szigetekben is, de fennmaradt. A helyi társadalmak zárt szerkezetének burkán áttörni, a beszéd egyeduralmát korlátozni, először a Gutenberg-galaxis XIX. századi kiteljesedésével sikerült, hogy aztán mintegy száz év után majd a rádióval, illetve a televízióval beköszöntsön a másodlagos, elektronikus oralitás társadalma.

A XIX. század közepén, ahogy kiépültek a távíróhálózatok, úgy jöttek létre a hírügynökségek, azzal a céllal, hogy ipari méretekben állítsák elő a Hírt, azt a terméket, amelyet az információs ipar eladásra kínált. Attól fogva, hogy a hír olcsó lett, megszűnt exkluzív lenni. A hír többé nem személyre szóló üzenet, kevesek kiváltsága, hanem immár fogyasztási cikk, nagybani termék, melynek létét elsősorban az indokolja, hogy eladható. Hogy mit is jelentett a hírek inflációja, pontosan mérhető a múlt századi sajtó nagy eseményein. Ugyanúgy, mint ma: a

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1991./2. számában. A tanulmány megtalálható a szerző *Az elsüllyedt sziget* című kötetében (Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992, 229-239.).

természeti katasztrófák, a szexuális botrányok, híres emberek viselt dolgai és a szenzációs bűnesetek jelentették az „újságot". Az, hogy százezrek „szereztek tudomást a világról", nem jelentette egyben azt is, hogy a valódi tudás vált volna demokratikussá.

Az, hogy a hír fogyasztási cikk, nagyipari termék lett, annyit jelent, hogy *napi* szükségletté változott. A „szövegösszefüggésükből" kiragadott közlemények, önmagukban semmit sem jelentő mondatok vagy mondattöredékek értelmét épp 24 órás cseréjük adja meg. Hiszen azon kívül, hogy érvényes keretként fogadjuk el, hogy épp ma „történt" valami, semmi sem indokolhatja, hogy újra és újra beszámoljunk mindarról, amiről a média egyébként folyamatosan beszámol. (Ha valaki nincsen tisztában e játékszabályokkal, csak nehezen láthatja be, miért tarthat közérdeklődésre számot Liz Taylor legújabb liaisonja, vagy miért érdemes kontinenseken át közzétenni annak hírét, hogy Missouriban árvíz tombolt. Mindkét „hír" arra mutat, hogy az aktualitás és a közérdeklődés fogalma csak akkor értelmezhető helyesen, ha a fenti keretben keresünk jelentést e szavaknak.) Az tehát, hogy a hírfogyasztók szerte a világon milyen tényleges összefüggésekkel és valódi sorsukat ténylegesen befolyásoló információkkal rendelkeznek, szinte függetlenül attól az ipartól, amelyet szokásuknak hódolva végülis fenntartanak. Az amerikaiak milliói naponta a kuvaiti válsággal kapcsolatos képek ezreit fogyasztják el (remek alkalom a híradók számára nagyszerű grafikai emblémák és kiváló *logo*k készítésére), de mégsem mondhatjuk, hogy mindezek az emberek akár csak részben is tisztában lennének a globális válsággal, annak igazi természetével, okaival és következményeivel. Az emberek, szerte a világon, jól értesültek - minden lényegtelen dologban. Mindenki tud minden apró és lényegtelen epikus mozzanatról, hogy aztán a tényleges válságok és döntések épp a média függönyével legyenek lefedhetőek.

Jellemző, hogy David Thoreau már a távíró révén megszerezhető hírek nagy részét is metsző rosszhiszeműséggel szemlélte, s joggal gúnyolódott azok tartalmán. Pontosan felismerte, hogy a hírek nagyipari gyártásával kiváló lehetőség nyílik lényeges összefüggések lényegtelenné változtatására. Valóban, a XIX. század végén merült fel annak igénye, amit aztán a televízió teljesített be, hogy a pszeudó információs környezetet elengedhetetlen és lényegi emberi szükségletként állítsuk be, mintegy „valóságként" érvényesíthessük. Ekkor támadt az a lehetőség, amelynek eredményeként az információs iparágak minden másnál mélyebben áthatják a mindennapi életet, mechanizálják és kontrollálják a tudást, illetve megszerzésének formáit, determinálják az életvitelt, és kikezdik a magánélet autonómiáját. S eközben joggal kételkedhetünk az így megszerzett tudás használhatóságát illetően.

Mit is hozott tehát magával e pszeudó kontextus? Mit is jelent valójában a lényeges lényegtelenné változtatása? Miért is hiszem, hogy az „információs forradalom" nem több - igaz, nem is kevesebb - mint egy nagysikerű kereskedelmi akció nyelvi emblémája. Melyek tehát azok a szabályok, melyeknek ismerete elengedhetetlen a televízió értéséhez, műsorának fogyasztásához, s miért mondom, hogy ezek a szabályok lassan kritizálhatatlanok, miért hiszem, hogy a televízió megfellebbezhetetlen, s egyeduralkodóvá vált?

A múlt század végén még élénk riadalmat, illetve heves művészi reakciókat váltott ki a nyelv kezdődő felbomlása, mára ez olyannyira megszokottá vált, hogy általában nem is szerepelt a televízió elleni vádak egyébként tekintélyes listáján. Holott ez a veszteség talán egyike a legfájdalmasabbaknak. Éles fénnyel világíthatunk rá e folyamat kezdetére, ha a múlt század végének nagyvárosaira pillantunk vissza, s felidézzük azt a korszakot, amikor először lepték el a teret a kereskedelem szimbólumai, először borították el az utcát a plakátok, a cégtáblák, a hirdetések. Ekkor nyílt először mód arra, hogy egy nemzedék a városban nevelkedve, annak terében létezve *fogyasztóvá* érlelődjön. A kubizmus kollázsai pontosan mutatják a művészet reakcióját a társadalmi méretekben végbement változásokra. Hiszen a montázs és a kollázs

nem pusztán a művészek vásznain jelent meg, hanem magában a városban, a térben, a mindennapi élet egészében. A televízió erre a döntő jelentőségű, az érzékelést is meghatározó tapasztalatra épített. Az a fejlemény, hogy bármilyen, odáig össze nem illőnek tekintett valóságelem egymás mellé kerülhet egy síkfelületen(!), csupán a művészettörténet tradíciója felől nézve volt forradalmi változás. A tömegkultúra fogyasztója számára az összefüggés nélküli szavaknak és látványoknak könnyed és sikeres értelmezése, a mégis helytálló jelentéstulajdonítás, mindennapos gyakorlatnak bizonyult.

Ez a tradíció teremtette meg tehát azt a keretet, tudati és érzékelési feltételrendszert, amelyben utóbb érthetően és a nagy tömegek számára szenzációsan, de magától értetődő természetességgel jelenhetett meg a műsorszórás, a rádió, majd a televízió. A húszas évekkel tehát megkezdődött - Walter F. Ong kifejezésével élve - a másodlagos, az elektronikus oralitás korszaka. Mindez az absztrakciót feltételező tipografikus észjárás lassú elmosódását jelentette, és mára lassan a nyomtatott íráskép logikai szerkezetének eltűnését, illetve a képek rendszerében történő feloldódását hozta magával. Az elektronikus oralitás ugyan leszármazottja a beszélt nyelvnek, de ugyanakkor rémületes torzképe is. (Azt se felejtsük el, hogy a beszédközpontú társadalom tradíciói, ha kis szigetekben is, de még a múlt században is léteztek, a nyilvánosság, a politika még nem a show business része volt, hanem a méltóságteljes és logikailag végiggondolt nyelvi állítások színtere. A retorika megszűnésére, archeológiai emlékké, illetve televízióműsorrá válása pontosan mutatja, hogy miként és milyen ütemben ment végbe ez a folyamat. A Gutengerg-galaxisban a nagy példányszámú képeslapok jelzik az átmenetet. Neil Postman joggal állapítja meg, hogy az olyan lapok, mint az *USA Today,* leginkább nyomtatott képernyőként értelmezhetőek.)

A rádió hozzászoktatta az újkori társadalom lakóit ahhoz, hogy a teret immár visszavonhatatlanul a politika részeként, a hatalom érvényesítésének terepeként lássák, értelmezzék, s mindörökre elbúcsúzzanak annak természeti vonatkozásaitól. Az égbolt azonos lett a rádió-, majd televízióhullámok terjedési mezőjével. A tér, vagy a világűr(!) a piac része, amelyet ugyanúgy fel kellett osztani, mint a földet. Az „éteri" hatalmi érdekek és részesedések semmivel sem kevésbé életbevágóak, mint a XIX. századra befejeződött „földi" gyarmatosítás korának érdekei voltak.

Ugyanakkor a rádió aranykorával teljes pompájában kibontakozott a politika és a reklám új és szent szövetsége. Roosevelt és Hitler voltak azok, akik először értették meg, hogy a műsorszórás hatalmi eszköz. Elsőkként vitték ki a politikát a térbe, díszletet csinálván a teremből, ahol felszólaltak, és elsőkként jutottak be a magánszféra addig érintetlen szentélyeibe, a lakások millióiba. Velük kezdődött meg a politikai nyilvánosság új korszaka, amelyet csupán kiteljesített a televízió, ahol is immáron nem az számít - szemben Lincoln, vagy legkésőbb Taft szenátor korával - hogy ki miként érvel, vitatkozik, győz meg másokat, hanem csak a látszat, a vitapartner megsemmisítésének látszata.

Ugyanakkor a rádió, ha széles körben hódított is, soha nem tett szert olyan totális hatalomra, mint a televízió. Ha közhely is, teljes mértékben igaz, hogy nem metaforája csupán a világuralomnak, hanem maga a globális hatalom. Tér és idő immár csak a műsorszórásba bevont régiót, illetve az adásidőt jelenti, a hagyományos időzónák természetéhez igazodó rendje felbomlott a műholdas közvetítés korában. Mindez persze gyakran előnyökkel is jár. Az Egyesült Államokat példának okáért nagymértékben a televízió formálta egységes nemzetté, a központi hírszolgálat mindent átható rendszerének nem kis része van a nemzettudat kiépítésében, illetve folyamatos újraformálásában. A központi televíziók (ABN;

NBC; CBS; CNN) áthatják az amerikai időzónák mindegyikét, naponta megteremtve a közösség és egység tudatát.

Kézenfekvő az ellenpélda is. A Szovjetúnió jelenlegi elnöke többek között azért sem képes uralmát ténylegesen kiterjeszteni a Birodalom egészére, mert azt nem teheti meg szimbolikusan, a média által sem. Gorbacsov azért lett Nyugaton az, aki, mert a televízió naggyá tette, s minthogy birodalmában hiányzik a tömegkommunikáció nyugatihoz hasonló rendszere, nem játszhatta el ugyanazt a sztárszerepet. A világpolitika fogalma (amelyet a harmadik világban sokszor és joggal tekintenek „imperialista fogalomnak") gyakorlatilag a televízió által bemutatott és besugárzott területek igényeinek kiszolgálását jelenti: csak az válik hírré, ami a Nyugat szempontjából fontosnak minősül. (Minden iróniától mentesen: a hírek világából pontosan rekonstruálható a „világpolitika" hatalmi rendje, amely Kelet és Nyugat megbékélése után nyilván Észak és Dél háborúinak színtere lesz. Manapság egy fehér ember erőszakos halála hamarabb lesz hír, mint kétmillió bangladeshi pusztulása. A sivatagi show veszteségeinek latolgatásakor magát Szaddamot sem érdekli, hogy ő(!) hány halottat veszít. Az, hogy Bush hány koporsót kap, a nemzetközi hírpiac kérdése.

De mit is jelent a másodlagos oralitás korszaka a mindennapokban, hogyan válik érzékelhetővé és kimutathatóvá ez a világhatalom, reklám és hír szent szövetsége, amely alól nincs kibúvó? Nyilvánvaló, hogy „információs forradalom" helyett inkább az információs ipar forradalmáról kellene beszélnünk, mert valójában nem a tudás demokratizálásának, soha nem látott mértékű terítésének programjával találkozunk, hanem épp a kontroll, az ellenőrzés forradalmasításával. Mindaz, amit a televízió e téren eddig nyújtott, csak szerény kezdet ahhoz képest, amit a kibernetikával, a digitális technikával való házassága révén még produkálni fog. Az elektronikus oralitás korszakában az elvont gondolkodás, az absztrakció, az objektivitás lehetősége, mindaz, amit a nyomtatás hordozott és közvetített, elveszőben van. A korszak mitológiájának hősei mind a média sztárjai. Európa szenved most vereséget Amerikával szemben, hiszen az óhazában a populáris kultúrán kívül jelen van még a hagyományos irodalmi műveltség is. (Amint arra David J. Boorstin is utal, az Egyesült Államok helyzete e tekintetben alapvetően különbözik. Ott ugyanis egy hőstett véghezvitele és legendává formálódása közben nem telnek el évszázadok, mint Európában. E tájon Robin Hood épp ezért a magas kultúra részeként vált mitikussá, az óceánon túl Bonnie és Clyde tetteit és mítoszát alig néhány év választja el.)

Az elektronikus oralitás korszakában ismét a szóé, illetve a nyelvi emblémáké, a kereskedelmi célú *logo*ké a főszerep, csakhogy ennek már szinte semmi köze a hajdani orális társadalmak dialógussorozatához. A televízióval nem lehet beszélgetni, csak alárendelődni. A gyakorlatban az történt, hogy a televízió feloldotta az absztrakt gondolkodás nyomtatással terjesztett és örökített tradíciójának egészét, s létrehozta azt a tudatállapotot, amelyben minden csak mint folytatásos, s lehetőleg végnélküli történet létezhet. A filmek és a riportok szerkezete riasztóan hasonlatossá vált egymáshoz, a televízió elmosta a realitás határait, megsemmisítve magát e fogalmat is. Ami a televízióban látható, az valamiként, de megtörtént, s mindegy, hogy az „életben" vagy a műteremben, a képernyőn úgyis „műsorként" jelenik meg. A különböző létminőségek összeolvadásának trendje csak erősödni fog, amint a számítógépes animáció révén a virtuális valóságok is bekapcsolhatóak lesznek majd a műsorszórás rendjébe.

Ha épp arra akarunk rámutatni, hogy a médiumok között mint illant el a valóság, érdemes talán a legújabb globális televízióműsorra utalnunk. Az Öböl-válságról szóló műsorok nem egy készülődő rettenetes háború közgazdasági, jogi, filozófiai, politikai vonatkozásaival foglalkozó elemzések, hanem mindenekelőtt „sztorik". Egy végnélküli filmsorozat újabb és újabb, jól formált kis epizódjai. Szemben a hagyományos irodalmi kultúrával, amely

feltételeket támasztott az olvasóval szemben, s amely visszautalt arra, ami a mindenkori aznap előtt történt, ennek a tévéshow-nak minden műsora kész, kerek egész, a műsorfolyamatba bármikor bárki bekapcsolódhat. Egyik epizódban Baker beszél az öbölbeli fiúkhoz, máskor a sorozat egy főszereplője, Bush úr eszi a Hálaadás pulykáját a jó fiúk között. (Azt, hogy az ilyen filmmé változtatott valóság milyen veszélyekkel jár, persze azért tudhatják az amerikaiak, a vietnami háborúba ugyanilyen remek epizódok során sodródtak bele.)

Ahogy a múltszázadi párizsi utcakép montázsán, úgy áll össze egyetlen, szervetlen és strukturálatlan, ám mégis működő egésszé a televízió által közvetített „világ". Az újabb és újabb epizódok, a mozaik újabb elemei kioltják egymás ellentmondásait, s az önálló jelentések mindegyike a televíziót jelenti csupán. (Karinthy ismert novellájához hasonlóan, ahol hiába kiált mindenki Krisztust, a tömegből Barrabás hallatszik. A televízió mindent a maga képére formál.) A realitás fogalmának elmosódása a televízió kultúrájának lényege, a hiperrealizmus, a szimuláció világának állandó jelenideje. „A szürrealizmus még szolidáris a realizmussal, amelyet vitat, de egyben annak erősségét is fokozza azáltal, hogy az elképzelttel állítja szembe. A hiperrealizmus valóságosnak és elképzeltnek még ezt az ellentmondását is felszámolja. Ami nem valóságos, az többé nem álom vagy fantázia, a rajtunk túli vagy bennünk lévő világ irrealitása, hanem a *valóságos önmagához való hallucinatorikus hasonlatosságnak valótlansága"* - írja Baudrillard, s a fenti mondat egyben illusztrálja is a tételét.

A hiperrealizmus, vagyis a televízió korszakában teljes egészében reménytelenné, illúzióvá vált tehát a szürrealizmus hajdani módszere, radikális kritikája, a valós és a valótlan határa szertefoszlott, felszámoltatott. Minden megtörténhet, ami a televízióban látható, a fantázia és az élet határát állandóan át-átlépjük, s az átjárás következmény nélkül való, a hallucináció éppoly kevéssé valóságos, mint az élet. Neil Postman szerint „Halálra szórakozzuk magunkat". Korunk a „szép új világ", a televízió a napi szómaadag. S valóban, a mechanikus és kontrollált tudás, mely újabb és újabb történetekben ömlik elénk, s amely egyben a mindennapi élet szerkezetének megteremtője, váza is: elsősorban a szórakoztatást szolgálja.

A televízió pedig mindent elnyel, ami még birodalmán kívül rekedt. Mindent felszív, és a mozaik újabb kockájaként hasznosít. A totális birodalom, a Szovjetúnió arra tett kísérletet, hogy mindent kizárjon, falain kívül rekesszen, s zárványként létezzen térben és időben, és a külvilágot túlvilággá tegye. A televízió épp fordítva jár el. Mindent beenged, mindent felhasznál, semmilyen határt nem ismer, totalitása abból ered, hogy épp úgy „otthon van" a túlvilágon, mint ezen: azaz, mindenhol lerombolja az otthonosság határait. A „világ új képe", szemben azzal, amit Kepes György elképzelt, valójában a képernyőn váltakozó képek sorozata. Két csatorna között időről időre felvillan a semmi: az értelmezhetetlen zaj, az üres sorok felfoghatatlan látványa. A hiperreális mindent magába foglal, ami valaha élet volt, hogy mindent televíziós adásként okádjon vissza.

Nádas Péter, mint *Évkönyvé*ben írja, autonómiájának megőrzése, mindennapjai integritásának érdekében felmondta a televízióval való együttélését. Ez persze bármilyen fájdalmas is, nem lázadás, csupán menekülés. Valószínűtlen, hogy az emberiség egy hajnalon kikapcsolja az összes televíziót. A televízió semmilyen metaforát nem tűr el, semmiféle hasonlat sem segít megértésében. A nyelvi reflexiók, amelyek e kultúrát önmagává tették, ezzel a szörnyeteggel szemben alkalmazhatatlanok.

A televízió maga a valóság. Reményt csupán az adhat, hogy ez a kijelentés talán metaforának is olvasható.

Almási Miklós: A hír, a titok és az információrobbanás*

Idegesít, mikor információrobbanásról olvasok. Mert egyfelől kétségtelen, hogy a mai világban szinte mindenről azonnal értesülünk: ha egy bank veszteséges lesz, a számítógépek a világ pénzügyi központjaiban azonnal jelzik az eseményt, másnap (esetleg) újsághír is lesz belőle. Majdnem élőben láthattuk a tokiói földalatti elleni gáztámadást, Berlusconi bírói beidézéséről talán előbb tudtunk, mint beosztottai, ott vagyunk Boszniában és még sok más véres helyszínen. Vagyis: ma már nem lehet a dolgokat titokban tartani - valahogy minden kiderül. Legfeljebb nem azonnal (az atomkísérletek angol katonai áldozatairól csak harminc évvel az események után...) A diktatúrák bukása után, a terebélyesedő sajtószabadság és hírpiac gondoskodik arról, hogy mindent tudjunk. A riporter, az újságíró, a kamera (akár magánvideó, mint mikor a rendőrök majdnem agyonverték Rodney Kinget) vagy az Internet - bekeríti azt a fekete foltot, amit titoknak nevezünk.

Mindez igaz. És mégis, a titok nem hagyja magát. (És ezért idegesít az „információrobbanás" kifejezés): mert pontosan ez a hírtömeg gondoskodik arról, hogy a titok birodalma mégiscsak megvesse a lábát, sőt - láthatatlanul - terjeszkedjen. Mert a másik oldalon egyre kevesebbet tudunk arról, amit látunk-olvasunk. Emlékszünk még az Öböl-háborúra? Nap mint nap, óráról órára követhettük az eseményeket, sőt a szárnyas rakétán ültünk és láttuk a célkeresőben az ellenséges raktárt, majd a becsapódást. Aztán a francia tévések balhét csaptak: Schwartzkopf tábornok nem engedte őket dolgozni, illetve csak a kijelölt „hírforrásokhoz" volt szabad forgatásra indulniuk, s ezen túlmenően is hosszú tilalmi listával kellett számolniuk. Ők azonban „anarchisták" voltak, és nem engedtek a cenzúrának - így aztán, ha valamivel többet akartunk tudni, a francia tévét kellett nézni.

A háború után egy évvel aztán több könyv jelent meg a tévéváltozat és a tényleges történet közötti különbségről, a „menedzselt híradás" deficitjéről. Arról, hogy mit nem kötöttek a néző-olvasó orrára: csődöt mondott Patriot rakétákról, a civil lakosság bombázásáról, az ENSZ égisze alatt harcolók veszteségeiről, sebesültjeiről stb. Kiderült például, hogy a CNN egyik műsorvezetője, Peter Arnett engedélyezte annak a felvételnek a sugárzást, ahol az iraki fegyverraktárt célzó bomba véletlenül civil célpontot talált el, és számos halott és sebesült jelent meg a képen. A nézők fel voltak háborodva: ahhoz szoktak, hogy tiszta, perfekt high-tech háborút látnak, és egyszerre megjelent a vér és a halott a képernyőn: mindenkinek - aki még emlékezett - a Vietnam-szindróma jutott eszébe, ahol a valós háborút mutatta a liberális tévé. És természetesen politikusok is megszólaltak, a műsorvezetőt hazaárulónak nevezték. Pusztán azért, mert látni engedte a háború természetes velejáróit. Vagyis, felvillantotta a titkot. A közönség is, a politikai establishment is annyira hozzászokott már a show-szerű hírközléshez, hogy a valóságnak akár csak egy kis darabkája is sokkot váltott ki belőlük.

Ez korunk félelmetes paradoxona: a televízió és az újsághírek többnyire csak a dolgok felszínét horzsolják: államfők tárgyalnak, kézfogás, aláírás, kommüniké, esetleg sajtókonferencia. Ezt kellő látványossággal kapjuk, képre tervezett elrendezésben, színkompozícióban, esetleg némi minisztorival ellátva. De hogy mi történt a tárgyaláson, ki mit ígért, (követelt) a másiktól, esetleg mit fektettek le jegyzőkönyvileg - azt csak évek, esetleg évtizedek múltán tudjuk meg, mondjuk egy tolmács naplójából, közreadott dokumentumokból. Vagy azokból sem. Jalta vagy Potsdam igazi történetét pár éve véljük tudni - de hogy mi történt valójában, azt még ma is csak hiányosan. A Kennedy-gyilkosságról - a hírrel való ködösítés klasszikus példájáról pedig - máig szinte semmit. Bár tucatnyi könyv, film, fikció, no meg a Warren-

* Megjelent a *Kritika* 1995/8. számában.

bizottság jelentése áll rendelkezésünkre. És ma is hasonló a helyzet: konferenciákról, ahol a világ sorsa eldől - például az EU vagy a G7 országok kormányfőinek üléséről - legfeljebb tablóképeket kapunk, valamint semmitmondó kommünikét, ami azonban még csak a tárgyalások tartalomjegyzékének sem mondható. Ez a kép legfeljebb kiszivárogtatott vagy felcsípett információkkal egészül ki, pedig az, ami történt, alapvető információ lenne: végülis ezeken a tárgyalásokon döntik el, hogyan fogunk élni a következő években.

Ezért paradox korjelenség az információrobbanás: a hírek inflációjában élünk, minek következtében egyre kevesebbet tudhatunk arról, mi is történik a világban és főképp miért? *A kulcsinformációk hiányozank.*

Banalitás - a titok spanyolfala

Úgy érzem, agyon vagyunk etetve irreleváns információkkal - (az O. J. Simpson-per ügyésznőjének új frizurája van; a lappföldi férfiak 76 százaléka használ golyóstollat, de a nőknek csak 45 százaléka - és hasonlóan fontos közleményekkel). Ezek a hírek talán szórakoztatóak, de úgy elkábítják a néző-olvasót, hogy még kérdezni sem tud: képtelenné válik az igaz hírekben szereplő tények mögött a mozgatókat keresni, a „hová megyünk"-re feleletet keresni, egyáltalán felfedezni a hiányzó láncszemeket - ráérezni, hogy e színfalak mögött a Titok terjeszkedik. Legfeljebb néhány elszánt újságíró, történész nyomoz (*tényfeltáró újságírás*), legalábbis ott, ahol engedik, vagy ahol sikerül áttörniök. Mert vannak zárt terepek, ahová még ők sem tehetik be a lábukat: ilyenek a háborús dokumentumok, a titkos diplomácia, a lobbyk körei, pénz- és bankvilág klubjai, a hadiipar üzletei, és persze a „szürke zóna" - a törvény által nem szabályozott társadalmi, üzleti, paramilitáris szféra eseményvilága. És még sok minden más. Természetesen minden országnak vannak jogilag védett titkai - a mi törvényhozásunk is elfogadott egy titokvédelmi törvényt -, ami rendjén is van. Itt azonban többről van szó: arról, hogy az információáradat látszólagos gazdagsága elfedi, hogy a titok szférájának egyre nagyobb birodalma veszi körül az embert. Észre sem vesszük - és manipulálva vagyunk: a lényeg egyre többször marad hozzáférhetetlen, miközben az az érzésünk, hogy mindent tudunk a világ dolgairól.

Illusztrációért nem kell messzire mennünk. Eddig nálunk legalább két bankbukás volt. Az Állami Számvevőszék (joggal) kifogásolja, hogy miért nem vált publikussá a feltárt eseménytörténet: ha egyszer arról van szó, hogy egy országnak kell megtanulnia a kockázat, a befektetés, a pénzügyek működését, akkor ezek az ügyek bizony modellértékűek lehettek volna ebben a tanulási folyamatban. Nem ez történt. De hadd tegyem hozzá, ma az egész világon az a helyzet, hogy a gazdasági, politikai, katonai, pénzügyi szféra döntésszintjei egyre jobban zárnak, immár nem diktatórikus eszközökkel, hanem az irreleváns információk bőségétől takartan.

Csapdahelyzet: ezek a szegmensek nemcsak önmaguktól zárnak, azaz nemcsak arról van szó, hogy a titokszféra tulajdonosai és őrzői nem engedik be a kíváncsiskodókat, hanem arról is, hogy a közönség sem igen akarja már tudni, mi is történik igaziból a világban. A néző-olvasó *show*-ra és *sztorira* kíváncsi és nem az okokra és összefüggésekre, kivéve, ha valami nagyszabású botrányról van szó. (Például az elnökről, a királyról, egy nagy bank főnökéről van szó). Akkor sem a tényleges mozgatók érdeklik, hanem az, ami krimiszerű, ami látványos, és főként, ami könnyen emészthető. Ha netán kiderül valami mélyebb összefüggés, azt már nem is tudja hová kapcsolni. Nem azért, mert buta - hanem mert egy nagyedszázada már így nevelődöt a képvilágban. Elsorvadt a fontos és lényegtelen közötti különbség iránti érzéke.

Információnak veszi, hogy megtudhatja, ki lett Maníliában a szépségkirálynő, és hogy Fergie hercegnőnek milyenek a mellei...

Ennek következtében észre sem veszi, hogy a szenzációs hírek folytatásai egyszerűen eltűnnek az újságokból. Gondoljunk a Barings bankház bukására. A hír addig volt szenzáció, a míg el nem kapták Nick Leesont, a brókert, aki egymilliárdot bukott üzletein, és magával rántotta a bankházat. Ám azóta semmi hír nincs: annyit lehet tudni, hogy a Baringset megvette az ING holding, és hogy kirúgta a régi vezetés néhány igazgatóját. Csakhogy közben volt házi nyomozás is, a Bank of England is kutakodott, a szingapúriak is előjöttek néhány vádponttal - merthogy nem nagyon valószínű az „egyetlen tettes" elmélete, a brókernek feltehetően a londoni székházban is voltak segítői; egyesek még azt is feltételezik, hogy üzleteinek japán partnere is volt. Szóval, hogy a tényleges történet jóval kiterjedtebb és bonyodalmasabb, mint a szalagcímekben és fotókon szereplő szőke srác históriája. De ez már nem hír, bonyolult, emészthetetlen. Pedig az itt netán kiderülő struktúrán lehetne megtanulni, mi is lesz a bankrendszer sorsa, mi lesz a kisember pénzével - azaz a néző-olvasót személy szerint is érdekelhetné a történet. Csakhogy a néző-olvasó másra van kondicionálva: a hír egyre inkább a szórakoztatóipar ágazata lett.

Elbutulás és hatalmi játék

Ezek után más fényben látszik a *„sajtó mint negyedik hatalmi ágazat"* című közhely. Mekkora hatalma van a médiának? Kétségtelen, hogy jelentős: egy kerület dolgait, egy veseátültetésre váró gyerek sorsát pillanatok alatt el tudja intézni, és meg tud buktatni államelnököket is. (Lásd Nixon lemondását.) Amiből az a *látszat kelelkezik*, hogy mindenható: amit célba vesz, azt el tudja érni - nincsenek olyan politikai-társadalmi, intézményi és magánakadályok, melyeken ne tudna átlépni. Ezzel szemben az a gyanúm, hogy a kiforrott demokráciákban a média része az establishment manipulációs játékainak: a titkok erdejében egyszer csak zöld utat kap a „nyomozó" - nem biztos, hogy saját elhatározásából, hanem mert a hatalmi póker játékosai ezt a kaput szándékosan nyitva hagyták. Máskor viszont, ha netán önhatalmúan akarna eljárni, ezek az ajtók zárva maradnak, vagy a nyomozás érdektelen a publikum számára. Ha pedig hiányzik a publikum érdeklődése, akkor hirdetők sincsenek, és akkor fuccs: a nézettségi index szent dolog, amit kevesen néznek, arra nem fizet a hirdető, és ott aztán nem is lehet nyomozósdit játszani. És hangsúlyozni szeretném, mindez nem az újságírón múlik: a legjobbakat is ki lehet sakkozni, olyan helyzetbe lehet hozni, hogy csak irreleváns adatokat találjon, és ne is akarjon tovább kutakodni. (Más kérdés, hogy olykor-olykor sikerül áttörni e ködön, ami aztán egy ideig megoldja a sajtószabadság de facto érvényesítésének követelményét...)

És akkor még itt van az újságíró sebezhetősége: infót csak úgy tanácsos közölni, ha a forrás nevesíthető. A saját nyomozás eredménye ugyanis jogilag támadható: ritkán és kevesen kockáztatnak sajtópert hitelrontásért, személyi jogok megsértéséért. Azért még vannak kivételek. Ekkehardt Wenger például azzal foglalkozik, hogy leleplezze a német bankok és az ipar összefonódását és a kisrészvényesek kisemmizését. Ennek azonban az az ára, hogy tucatnyi perben kell szerepelnie (javarészt nyer, mert gazdaságjogász, de vállalkozása mégis kockázatos - eredménye pedig nulla: minden megy a régiben). Ugyanakkor személye ma már korántsem olyan kívánatos a sajtó számára, mint korábban, amikor még szenzáció volt, hogy valaki ujjat mer húzni a pénzvilággal: a lapok ma már megfontolják, hogy megéri-e a többéves jogi huzavona. (Wenger egyelőre még megtalálja a kellő csatornákat, hogy leleplezéseit

közölje. De már nem szenzáció: amit közöl, annyira bonyolult, hogy csak a bankosokat idegesíti, a jónép átlapozza attakjait.)

Úgy gondolom, hogy még ez is csak a jéghegy csúcsa. A televíziós közeg önmagát fegyverzi le, azzal, hogy trivializál. Neil Postman mutatott rá arra, mit jelent az, ha mondjuk egy fontos és netán véres esemény egy perce után egy szárnyasbetét-hirdetés jelenik meg: azzal, hogy egy szintre kerül a banalitás és a fontos esemény, bagatellizálódik maga a sztori is. (*Amusing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business,* N.Y. 1992.)[+] A történelem és a trivialitás találkozásában az előbbi húzza a rövidebbet: a kontextust a reklámshow teremti, ez alá rendelődik a fontos hír, ami így elveszíti eredeti összefüggésének szálait - legalábbis a néző tudatában. Így alakul ki a fragmentált tudat. Postman idézi Robert MacNeilt (a *MacNeil-Lehrer Newshour* igazgatóját): a tévéhír lényege, hogy „mindent csak röviden, hogy ne feszítsük senki figyelmét, hanem helyette állandó változással, újdonsággal, akcióval és mozgalmassággal teremtsük meg a stimuláció légkörét. A nézőtől azt kívánják, hogy néhány másodpercnél tovább ne figyeljen semmiféle fogalomra, jellemre, problémára... a jelszó: mindenből csipetnyi - egyébként kerülni kell a komplexitást, mert a nüanszok elhanyagolhatóak, az értékelés pedig megakadályozza azt az egyszerű üzenetet, hogy a látvány izgalma a gondolat helyettesítője és hogy a nyelvi pontosság ma már anakronizmus."

A Postman-könyv alapgondolata, hogy maga a híranyag is csak akkor „illik" a tévé képernyőjére, ha része a show-műsornak, különben meg lehet nézni a nézettségi kvótát. Csakhogy ennek egyenes következménye, hogy a nézőnek fogalma sincs arról, amit lát - szórakozik, és ha netán el akarna gondolkodni egy-egy hírmorzsán, a következő hirdetés ezt is megakadályozza. De nem is akar: az amerikai tévéhír története épp ennek az átszoktatásnak, a morzsákra való szocializálódásnak a története.

Ez tehát az a hatalmi szféra, ahol a tévé kifejtheti befolyását: vizuális és érzelmi hatásokat kelthet, de a történések igazi mozgatóihoz már csak ritkán tud hozzáférkőzni, a struktúrák befolyásolásához már nemigen tudja megszerezni a nézőket: nincs mihez. A töredékek alapján nincs kompetenciája eldönteni, kinek van igaza, ki hazudik, hol hiányzanak láncszemek: mivel nincs kontextus, láncszemek sem hiányozhatnak. Az Öböl-háború felháborodott nézői - akik a tévét vádolták a vérző katonákért - ennyiben paradigmatikus figurák: őket a CNN-képek arra tanították, hogy ez egy „tiszta" háború, ahol csak gépek küzdenek szupergépekkel - innen tekintve a sebesültek felbukkanása természetesen hazugságnak tűnhetett. Nem a korábbi képdömping okozott fejfájást, nem is az, hogy képtelenség olyan háborút elképzelni, ahol senki sem sebesül meg.

Eddig főképpen a tévéhír csomagolástechnikájáról, illetve az ehhez való pszichológiai adaptáció jelenségéről volt szó. Így aztán azt is mondhatnók, hogy a tévé másra való, ott valóban a tálalási mód határozza meg, mi és hogyan kerülhet képernyőre. De hát ott vannak az elit újságok, ahol az olvasó találhat elemzéseket, háttérelemzéseket, ahol tehát az események kontextusát is megtalálhatja az ember. S valóban, mondjuk a *Le Monde* vagy a *Frankfurter Allgemeine,* esetleg a *The Wall Street Journal* ezt a szerepet játssza. Csakhogy helyzetük egyre inkább kivételes: húsz éve még országos és regionális méretekben is több hasonló jellegű olvasnivaló állt az érdeklődő rendelkezésére. Azóta azonban az elit újságírás kihalóban van: ezek a dinoszauruszok megmaradnak - ám rangjukhoz és nevükhöz képest példányszámuk csekély. (*A The New York Times* százezres példányszámban jelenik meg!) A piacot a bulvárlapok, a magazin-jellegű újságok vagy a tévét imitáló vizuális szerkezetű lapok (*US Today*) vették át. Amerikában, a regionális piacon, ahol korábban két-három, egymással

[+] Neil Postman könyvéből részlet olvasható a szöveggyűjteményben. *(A szerk.)*

politikai vagy tartalmi profillal versenyző lap is meg tudott élni, már csak egy maradt. A médiaóriások (Maxwell, Murdoch, Bertelsmann) harcának ez a monopolizálódás lett az eredménye.

Igen ám, de a szeriőz lapok bekebelezésére nem kerülhetett volna sor, ha az olvasó nem unta volna meg ezt a fajta tény-kontextus-elemzés szerkezetű újságtípust, ha tehát e lapoknak maradt volna piaca. De nem ez történt: a közönséget egyszerűen nem érdekelte tovább a hír mögöttes hányada, a tévé indoktrinációja olyan méreteket öltött, hogy ahol kontextus szerepelt (amire emlékezni kellett), vagy összefüggéseket tálalt (ami szellemi munkát igényelt), azok a lapok elvesztették vásárlóik tömegét. Tömegpiac nélkül pedig nem tudnak fennmaradni. A társadalom világméretekben tanul át a tévé-tálalású hírfogyasztásra.

E folyamat még nem zárult le. Európa (és hazánk) médiaarculata ma még más. Még van minőségi újságírás, még jelen van a komplexitás, a titok leleplezésének igénye, a történelmi háttérelemzések gyakorlata, és így vagy úgy, de él a kritikai látásmód is. Ki tudja azonban, hogy a globális médiák korában meddig tartja magát még ez a kulturális beállítódás? Általában azt látjuk, hogy az amerikai divatok tíz-húsz éves késéssel, de Európára is át szoktak terjedni. Az égi csatornák és a kábeltévék terjedésével könnyen lehet, hogy itt is bekövetkezik a piac átformálódása. Az elbutulás tömeges terjedése. A titok birodalmának robbanásszerű terjedése.

A tudatlanság demokráciája?

Hát persze hogy létezik információrobbanás, csak nem te vagy én élvezed vívmányait. Igaz, kellő szimattal, utánajárással vagy technológiával sok mindent meg lehet tudni még a titkok világából is. (Például ha benne vagy a *WorldWideWeb*ben, *Internet*ben vagy a hackerek szubkultúrájában, vagy van pénzed jó néhány bel- és külföldi lap vásárlására - többet tudsz, mint az átlagember, bár gyanítom, hogy a titok kapujában te is megtorpansz...) A jónép azonban csak kapkodja a fejét a sokféle - többnyire véres - hírtől, nem érti az összefüggéseket, azt se, mire megy ki a játék, mert nem sok fogalma van a mozgatókról, a látvány és a sorok mögötti titokról. Vagyis nincs kulcsa az információtömeg rendezéséhez. És még jól is érzi magát benne, mert nem is tudja, mi hiányozhatna még neki.

Az információ birtoklása, a titok menedzselése része a modern világ hatalmi hierarchiájának: aki tudja a titkokat, azé a hatalom, mert tagja az ilyen-olyan hatalmi elitnek; aki nem tudja - demokratikus pária marad. Nem összeesküvés ez, egyszerűen így hozta a technikai civilizáció fejlődése. Már csak azért sem összeesküvés ez, mert számtalan ágazata van a titkok és a tudható dolgok kavarásának: a politika kézenfekvő - elég csak egy-két húzásról nem tudni, és ki vagy ütve. De ilyen a pénzvilág is: ha nem tudod, hogy melyik papír gyanús, mekkora kockázatot vállalsz egy-egy befektetéssel vagy bankkal - könnyen kikészülhetsz, mások viszont ezen keresnek. És ilyen az üzleti élet (lásd üzleti titok), melyen belül az információ (és titok) adása-vétele külön üzletág lett. (Lásd a különböző adatbázisokra épített üzleteket: ahol címlisták, személyi adatok, vásárlási és nyaralási szokások adattömegei cserélnek gazdát.) De a politika, a pénzvilág, az üzlet egyaránt csak úgy működik, hogy a többség kevesebbet vagy semmit sem tud a „titkokról" - a csak bennfentesek számára hozzáférhető információkról. És még az is jár ezzel az új jelenséggel, hogy aki az egyik titok tudója, esetleg páriaként áll szemben a másikkal. Így alakul a tudatlanság demokráciája.

Csak abban lehet reménykedni, hogy a titok szövete mindig felfeslik valahol. Kár, hogy többnyire túl későn: mikor már ráfizettél.

A képernyő kora

Hans Magnus Enzensberger: A nullmédium avagy miért bántjuk a televíziót?*

A televízió öl, butít és nyomorba dönt: erre a lényeglátó megállapításra jut manapság minden valamirevaló médiumelmélet, legyen bár finoman szőtt vagy durván megmunkált. A tényállást bánatos mellékzöngével illik előadni.

A *„nagy átverés" tézisé*nek hívei a médiában mindenekelőtt a politikai uralom intézményét látják. Ez a régies felfogás a baloldali hagyományban gyökerezik, de újabban a jobboldali is előszeretettel alkalmazza. A médium ebben a felfogásban puszta közvetítő eszköz, az „agitáció és a propaganda" szócsöve, amelyből a hatalom a magatehetetlen publikumra zúdítja véleményét. A nyílt agitáció helyére valemelyest is körmönfontabb hatalom esetében természetesen a rejtettebb manipuláció, a csábítás kifinomultabb trükkje lép.

A *„rossz példa..."-elmélet* erkölcsi felindulásból született. Prófétái szerint a médiafogyasztás mindenekelőtt morális veszélyeket hordoz magában. Aki túl sokat nézi a tévét, az hozzászokik a szabadossághoz, a felelőtlenséghez, az erőszakhoz, a bűnözéshez. A szubjektív következmény: tompa lelkű, megátalkodott egyének; az objektív: a társadalmi erények megromlása, általános erkölcsi hanyatlás. A médiakritikának ez a formája láthatóan csak tiszta forrásból táplálkozik. Motívumköre már a tizennyolcadik századi polgári erkölcsösségben fellelhető, azokban a (hasztalan!) figyelmeztetésekben, amelyekben a korai médiumkritika a ponyvaregények gyanútlan olvasóit óvta a reájuk leselkedő veszélyektől.

A *„káprázat"-elmélet* modernebb. Elfogadja a médiumok technikai fejlődését, következésképpen a televízió létét is komolyan veszi. Ezt a teóriát egy ismeretelméleti gyanú táplálja. Eszerint a médium képtelenné teszi nézőjét valóság és fikció megkülönböztetésére. Az elsődleges valóságot egy modellezett valósággal felismerhetetlenné teszik vagy szimulálják. A teória egy távlatosabb, megbocsátóbb változata szerint a folyamat irreverzibilis, a valóság és képzelet közötti különbségtétel a mai társadalmi viszonyok közepette értelmetlenné vált.

Valamennyi médiaelmélet közül az *agymosás-elmélet* a legmerészebb. Eme antropológiai ihletésű hipotézis szerint a médium nemcsak a kritika és a különbségtétel képességét, nemcsak a használóik erkölcsi és politikai szubsztanciáját, hanem érzékelési képességét, sőt pszichikai identitását is kikezdi. Az ördögi médiumok új embert teremtenek. Zombit, mutánst, nevezze ki-ki tetszés szerint.

Fájdalom, ezen elméletek mindegyike agyaglábakon áll. A bizonyítás rendre elmarad. Eleddig senkinek sem sikerült a pszichiátriai klinika falain kívül akár csak egy úgynevezett „tévénézőt" is előállítania, aki képtelen lett volna az éppen futó sorozat házassági civakodása és a reggelizőasztala között különbséget tenni. A szimuláció-elmélet hirdetőit ez úgy látszik cseppet semzavarja.

Ezekben a teóriákban a médiumok használója mindig a védtelen áldozat, készítője mindig a bűnös szerepében jelenik meg. Ezt az ellentétet aztán az elméletírók kellő komolysággal és

* Az 1988-ban született írás magyarul a *Filmvilág* 1993/1. számában olvasható.

figyelemreméltó alapossággal taglalják: manipulálók és manipuláltak, utánzottak és utánzók, szimulálók és szimuláltak, butítók és butítottak állnak egymással szemben.

Vajon a mindenkori teoretikus melyik oldalon áll? Ha bölcsen megtartóztatja magát a médiumoktól, akkor honnan tudja, hogy miről beszél? Ha kiteszi magát ártlamas hatásaiknak, milyen csoda folytán kerülte ki a veszedelmet. Mert ugye ő, az elméletíró, morálisan teljesen intakt maradt, szuverén módon meg tudja különböztetni a valót és a délibábot, és teljes immunitásnak örvend az idiotizmussal szemben is, amelyet másoknál bánatosan konstatál. Vagy - fatális feloldása a dilemmának - elméletei netán maguk is az egyetemes elbutulás tünetei?

A média funkcionáriusai

A médiumok megtartják befolyásukat a nézőkre, amit tetszés szerint lehet szomorúnak találni vagy hálásan feljegyezni, de aligha lehet kétségbe vonni. Még szerencse, hogy az úgynevezett médiapolitikában a médiaelméletek nyitott fülekre találnak. Ez sem meglepő, ugyanis az a meggyőződés, hogy a hivatásos politikusnak „odakinn a világban" idióták millióival van dolga, a politika pszichikai alapkelléktárához tartozik. Ez a benyomásunk csak megerősödik, látván, hogy a szakma veteránjai hogyan küzdenek egymással és a média funkcionáriusaival minden egyes percért, ha arról van szó, hogy limuzinjaikat, a díszes társaság előtti történelmi fellépésüket, frizurájukat és beszédkészségüket bemutathatják. Megható az izgalom, ahogy az adásidőt, a kameraszöget, a lelkesedés fokát és a siker szintjét regisztrálják. A jó öreg manipulációstézis egészen különösen megigézte őket. Ez magyarázza a kitartó civakodást a „grémiumok" kegyeiért, támogatásáért, és az üzlet ellenőrzésére tett kísérleteiket.

A ipar azonban nem osztja sem ezeket a gyengéd óhajokat, sem a száraz elméleteket. Megfontolásaik aszkétikusan józanok: egyfelől frekvenciák, csatornák, normák, kábelek, parabolaantennák, másfelől beruházások, részesedések, elosztási kulcsok, költségek, hányadok, reklámbevételek körül forognak. Csak egy dolog nem játszik szerepet az ipar törekvéseiben: a program. Szóba kerül, ki fizet és ki kapja, mikor, hol, hogy, kitől, de az már nem, hogy mit sugároznak. Ez a magatartás egyetlen korábbi médiumnál sem lett volna elképzelhető. Milliárdokat költenek arra, hogy műholdakat lőjenek fel a világűrbe és egész Közép-Európát kábel-hálóval fonják be; „Kommunikációs eszközök"-kel való példátlan felfegyverkezés történik, anélkül, hogy bárki felvetné a kérdést, mit kellene onnan egyáltalán sugározni. Ennek oka kézenfekvő: az ipar ugyanis nem tud zöldágra vergődni a tévéelőfizetővel. A néző nem akaratgyenge, sőt, határozottan halad egy olyan állapot felé, amit programnélküliségnek nevezhetnénk. Hogy ehhez a célhoz közelebb kerüljön, bravúrosan használja a távirányítónak minden gombját. Fogyasztók és szállítók ezen bensőséges szövetsége ellen nincs orvosság. A kritikusok elkeseredett kisebbségének nehezére esik egy ilyen erős egyetértés megmagyarázása, mert ez ellentmond elméleteiknek.

Mi lenne, ha a programok valóban nélkülözhetőek lennének, és ha a médium fogalma maga használhatatlannak, puszta misztifikációnak bizonyulna. A médium fogalma eredetileg mindenekelőtt egyszerűen egy eszközt, közvetítőt jelent. Az eszköz a görög nyelvtanban az igének saját neme, amely arra való, hogy „a cselekvő alany létezését hangsúlyozza"; továbbá „a spiritisztikus világképben olyan valaki, aki a szellemvilággal való összeköttetést biztosítja"(!); végül fizikai értelemben - hordozó, mint a levegő, amelyben fény- és hanghullámok terjedhetnek; a társadalmi kommunikációra vonatkoztatva, annak technikai eszköze.

A program fogalma is az íráshoz köthető. A szó, a Meyer lexikon szerint, „nyilvános írásos hirdetés, közlés”. A közéletben beszélünk egy párt, egy újság, egy meghatározott céllal alakított társaság, de egy kormány programjáról is, ha az elhatározott cselekvések alapvonásait összefogott formában előre megjelentetik. Hogy az effajta jelenségeket olyan anakronisztikus fogalmakkal mint „médium” vagy „program” többé nem lehet megragadni, nem igényel további magyarázatot. Az új médiumokban az az új, hogy nincsenek többé a programokra ráutalva. Új rendeltetésüket a nullmédium állapotához való közeledésük adja.

Ez a hajlam, ahogy a visszapillantást mutatja, már a régebbi médiumoktól sem volt teljesen idegen. A könyvnyomtatás sem szenvedett hiányt olyan próbálkozásokban, hogy az egyre terhesebbé váló tartalmaktól megszabaduljon. Az első úttörő teljesítményeket ezen a fáradságos úton a ponyvaregényekben érték el. További mérföldkövet jelentett a bulvársajtó és a képes újság. A diadalittas rekordot, amely a nyomtatványiparban eddig felülmúlhatatlan maradt, az analfabétizmus korának álomhatára felé tartva, a *Bild Zeitung* állította fel.

A döntő eredményt azonban az elektronikus médiumok hozták meg. Kiderült, hogy a nullmédium létrehozására tett kísérlet útjában legyőzhetetlen akadályok állnak. Annak, aki az írást minden jelentésétől meg akarja fosztani, extrém megoldásokhoz kell nyúlnia. Az avantgarde (a dadaizmus, a lettrizmus, a képköltészet) hősies javaslatai az iparnál nem találtak meghallgatásra. Ez azért fontos, mert a null-olvasmány önmagának ellentmondó. Az olvasó, minden egyes olvasó vonzódik az összefüggésekhez, és még a legzavarosabb betűfolyamatban is értelmet keres. Az írábeliség alól való felszabadulás új távlatokat nyitott.

Közismerten nagyon nehéz, gyakorlást és koncentrációt követel, hogy nonszensz mondatokat állítsunk elő, amelyeknek semmiféle jelentést nem lehet tulajdonítani. Itt maga a nyelv az, amit minimálprogramként előállítanak. Csak a vizuális technikák, mindenekelőtt a televízió, vannak abban a helyzetben, hogy a nyelv terhét valóban elvessék és mindent likvidáljanak, amit valaha programnak, jelentésnek, „tartalomnak” neveztek. A nullmédium nem sejtett lehetőségeinek bizonyítékát egy egyszerű kísérlet szolgáltatja. Leültetünk egy hathónapos csecsemőt egy működő videókészülék elé. A csemete még képtelen a képek felbontására és dekódolására, így a kérdés számára, hogy azok valamit jelentenek-e, egyáltalán fel sem vetődhet. Mégis, teljesen függetlenül attól, hogy mi jelenik meg a képernyőn, a tarka, cikázó, világító foltok kétségtelenül és tartósan bensőséges, mondhatni buja érdeklődést váltanak ki. A gyereknek rengeteg érzékelnivalója van. A hatás hipnotikus. Lehetetlen megmondani, mi minden játszódik le benne, de a csecsemő szeme, amelyben a tévékép tükröződik, annyira odaszegezett és önfeledt kifejezést vesz fel, hogy kísértésbe esünk, és boldognak tartjuk őt.

Az op-art televízió

Az emberbarátnak nem kerül nagy önmegtartóztatásába, hogy barbár gaztettnek minősítsen egy ilyen kísérletet. Mielőtt ennek a kísértésnek engedne, nemcsak azt kellene végiggondolnia, hogy a kísérlet a több milliószor megismétlődő mindennapi rutinhoz tartozik, de jól tenné, ha végiggondolná, mi az adott kultúra és a televízió kapcsolata. Ugyanis a modern művészet hősies úttörőteljesítményei nélkül a nullmédiumok elképzelhetetlenek lennének. A színes foltok és konfigurációk, amelyekbe hathónapos kísérleti alanyunk gyönyörködik, nem véletlenül emlékeztetnek az absztrakt festészetre. Kandinszkijtől az akciófestészetig, a konstruktivizmustól az op-art és számítógépes grafika aljáig a művészetek mindent megtettek, amit tudtak, hogy műveiket minden „jelentéstől” megtisztítsák. Közvetlenül megragadható ez a szerep a videóművészetben, amelynek egyes produkcióiban már jóformán semmi sem ismerhető fel.

A videóművészet kitalálói és védelmezői természetesen távol állnak attól, hogy magukat az ipar bedolgozóinak lássák. Hogy státuszukat, és feltehetőleg árukat is megállapítsák, saját „filozófiát" fejlesztettek ki, amelyet inkább ördögi ráolvasások támogatnak mint érvek, és amelyben feltehetőleg maguk is hisznek. Ez a megkésett avantgarde makacsul kisebbségben gondolkodik, és nem akarja elismerni, hogy a nullmédium alakjában már régen meghódított egy tömegközönséget. Mindenesetre a teljesség felé való közelítés fáradtságos, hosszadalmas folyamat. Ez érvényes a televízióra is. Súlyosbítja a problémát, hogy a nullmédiumnak olyan kicsi, de befolyásos kisebbséggel szemben kell érvényesülnie, amely elszánt történelmi maradványok vagy kedveltté vált jövőbeli remények védelmezője. Az egyik oldalon pártpolitikusi érdekek és médiafunkcionáriusok ragaszkodnak ádázul ahhoz a hithez, miszerint a televízió hozzájárulhat hatalmi helyzetük stabilizálásához. A másik oldalon nincs hiány olyan tanítókban és kritikus teoretikusokban, akik az elektronikus médiumokban most is termelőerőt látnak, amely a társadalmi tanulási folyamatokat mozgásba hozza (üdvös küldetés, néhány régi média-építőkockából összerakhatjuk).

Az idők folyamán az ellenségeskedő testvérek sajátos egysége teremtődött meg. Csak egy dolog közös bennük: a programillúzió. A Német Szövetségi Köztársaságban ennek az illúziónak törvényi ereje van: államközi szerződésekben, egyezményekben, rádiótörvényekben, statútumokban és jogi irányelvekben rögzített, és a látszattal dacolva minden felelős vezető dédelgeti.

Az adásoknak, olvashatjuk, „demokratikus felfogást és az alkotmányhoz való hűséget, kulturális felelősségtudatot és a tárgyszerűségre való törekvést kell hordozniuk. A szabadság, méltányosság és igazság irányába kell hatniuk", „békére és szociális igazságosságra kell buzdítaniuk", Németország békés és szabad újraegyesítését kell szolgálniuk a népek egyetértésével." Az ember a fejéhez kap. A showműsorok, sokkolók, klippek és reklámok készítőinek nemcsak a „képzés, tanítás, szórakoztatás" hármasát kell nyújtaniuk, hanem „emberiesség"-et és „objektivitás"-t, „sokszínű információ"-t, „átfogó és pártatlan tudósítás"-t és természetesen mindig széles „kulturális kínálat"-ot. A program-illúzió nemcsak jogi és intézményi okoknak köszönhető, közvetlenül a médiumok filogeneziséből ered. Ez a televíziónál is megfigyelhető. Az az elképzelés, miszerint formák és tartalmak szállítására alkalmas, technikailag nem kizárható. Ahogy nem lehetetlen teáskanállal gödröt ásni vagy a Bibliát telexen elküldeni, csakhogy a teáskanalat vagy a távírót nem ez a kivételes használat határozza meg.

Néhány tévéveterán, aki nem ismerte fel az új idők szavát, abban a képzetben szenved, hogy az anyagból indulhat ki. A fixa idea, hogy valamit sugározni kell, a régi médiumok kannibalizálásához vezet. Ez mindenekelőtt annak a médiumnak a lerobolásához vezet, amelyről az ember szerette azt hinni, hogy a televízióval rokon. Ez pedig a film. Természetesen hamar kiderült, hogy tévedésről van szó. A mozi hatása a képernyőn nem ismételhető meg, és a közbeiktatott reklámok, no meg a néző csodafegyvere, a ki-bekapcsolás, végérvényesen elintézi a filmet. A néző pontosan tudja, mivel van dolga. Minden program-illúzió ellen felvértezett; teljesen tisztában van azzal, hogy nem egy kommunikációs eszközzel, hanem a kommunikáció tagadásának eszközével van dolga, és ebben a meggyőződésében nem hagyja magát megingatni. Éppen ez az, amit a szemére vetnek, s ez oltja ki a nullmédium báját előtte. Ezzel magyarázható a televízió transzkulturális hatótávolsága. Egy és ugyanaz a sorozat, egy és ugyanaz videóklip, egy és ugyanaz a showműsor terjed, azonos vonzerővel Lodenscheidben, Hongkongban és Mogadisuban. Ilyen minden komplexustól független, ilyen ellenállhatatlan, ilyen univerzális egyetlen közlés sem lehet.

Kábítószer vagy televízió

A nullaállapot tehát nem gyengéje, hanem erőssége a televíziónak. Megszünteti használati értékét. Bekapcsoljuk a tévét, hogy kikapcsoljuk. Mondjuk a végtelen adásfolyamban felbukkan egy valódi hír vagy akár egy érv, amely a külső világra emlékeztet. Az ember meghökken, megdörzsöli a szemét, elkedvetlenedik és a távirányítóhoz nyúl. Ez a nagyon tudatos használat megérdemli végre, hogy komolyan vegyük. A televíziót elsődlegesen, mint az élvezetes agymosás eszközét vetik be; segít az egyéni higiéniában, az önmeditációban. A nullmédium a pszichoterápia egyetlen egyetemes és tömeges méretekben elterjedt formája. Ennyiben abszurd lenne társadalmi szükségességét megkérdőjelezni. Aki ezt szeretné megszüntetni, annak szemügyre kell vennie a lehetséges alternatívát. Elsősorban a drogfogyasztásra gondolok, az altatótól a kokszig, az alkoholtól a bétablokkolóig, a tranquillicumtól a heroinig. A televízió a drogoknál jobb megoldás. Ha az ember a szociális költségekre és az úgynevezett mellékhatásokra gondol, el kell ismernie, hogy a nullmédium használója bölcsen választott, nem is szólva olyan más megoldási lehetőségekről, mint az autóőrület, erőszak, pszichózis, ámokfutás és öngyilkosság. Akinek ez az érvelés ex nagativo túl borús, azon segíteni kell. Tekintetét a kellemetlen tényekről csak a magasabb szférák felé kell emelnie, és a mostanában az emberiség újra kedvelt régi bölcsességeit morzsolgathatja. Amennyiben koncentrációnk eléri maximumát - ez minden ezoterikus zsebkönyvből megtanulható -, akkor a szellem végleg távol honol. Ennyiben egész közel kerülünk a transzcendentális meditációhoz. Ezzel magyarázható a kvázi-vallásos tisztelet, amelyet a nullmédium élvez: a Nirvána maga. A televízió buddhista gépezet.

Amit a csecsemőtől irigylünk, a teljes önfeledtség állapotát, a felnőttek csak nehezen érhetik el. A csecsemő úgy működteti érzékelőberendezését, hogy nem fogja fel, amit lát. A felnőtt viszont hajlamos arra, hogy ott is értelmet keressen, ahol nincs. Ez az önkéntelen fókszálás a nullmédium használatára is zavarólag hat. A gyakorlott tévénéző nem szenvedhet az értelem misztifikációjában. Az ideális eset tehát elérhetetlen. A Meditáció nem a Nirvánába vezet; a süllyedés sikerül, de nem végérvényesen: a kis halál nem az igazi. Mindig van egy minimális jel, a valóság zöreje „a tárgytalanság tapasztalata" (Kasimir Malevics). Mindazonáltal az utóbbi évtized televíziós vívmányai emlékezetesek és azok maradnak akkor is, ha a képernyő nagy példaképét (*Malevics Fekete Négyzet*ét 1915-ből) soha nem érik utol. Mellesleg ez a kép a nullmédium minden adását feleslegessé teszi.

(Hanich András fordítása)

Umberto Eco: Már nem átlátszó a képernyő*

1. A Neotévé

Hol volt, hol nem volt, Rómában vagy Milánóban, volt egyszer egy mindenkihez szóló Őstelevízió; miniszterek avatóbeszédeit közvetítette, s nagyon ügyelt arra, hogy a nézőkhöz csak ártalmatlan hírek jussanak el, még ha ezért hazudni kellett is olykor. Ma, amikor megszaporodtak a csatornák, magánadók létesültek és új elektronikai ördöngösségek születtek, a Neotelevízió korát éljük. Az Őstelevízióról össze lehetett volna állítani egy minilexikont: kik szerepeltek benne, milyen műsorokat sugárzott. Az újról, a Neotévéről nem lehetne, s nemcsak azért, mert szereplőinek és műsorainak száma végtelen, és senki sem képes fejben tartani és azonosítani őket, hanem azért sem, mert ugyanaz a szereplő különféle szerepeket játszik, aszerint hogy állami vagy magánképernyőn tűnik-e föl. A Neotévéről már tanulmányok is készültek (ilyen például a szórakoztató műsorokat értékelő friss felmérés, melyet a bolognai egyetem kutatócsoportja készített a parlamenti felügyelőbizottság részére). Az alábbiak nem ennek, s nem is a többi fontos vizsgálódásnak eredményeit kívánják összefoglalni, hanem végig akarják pásztázni azt a területet, amelyre ezek a munkák rávilágítottak.

A Neotévének az a legfőbb jellemzője, hogy - szemben az Őstévé színleges vagy valóságos gyakorlatával - egyre kevesebbet beszél a külvilágról. A Neotévé önmagáról és a nézőkkel fennálló kapcsolatáról beszél. Nem fontos, mit mond és mit választ témául (hiszen a néző távvezérlővel a kezében maga dönti el, meddig hagyja beszélni, és mikor kapcsol át másik csatornára). Hogy az átkapcsolás hatalmának ne essen áldozatul, így szól a nézőhöz: „Itt vagyok, én vagyok, én és te egyek vagyunk." A leginformatívabb hír, amelyet a Neotévé közread, legyen szó a rakétákról vagy épp Stanci néniről, aki feldöntött egy hokedlit, így hangzik: „Hírül adom neked a csodát, hogy engem nézel; ha nem hiszed, járj utána, hívj fel ezen és ezen a telefonszámon."

Oly sok kétely után végre egy bizonyosság: a Neotelevízió létezik. Nem ámítás, hisz garantáltan televíziós találmány.

2. Hír és fikció

Van egy dichotómia, s a közfelfogás, valamint a telekommunikációt valóságjelzésként értelmező elméletek hagyományosan (és nem is alaptalanul) ebből indulnak ki. Eszerint a televíziós műsorok elméletileg - és a közhit szerint a valóságban is - két nagy csoportra oszthatók:

1. *Hírműsorok*, amelyekben a tévé tudósítást ad tőle függetlenül zajló eseményekről. Megteheti ezt szóban, helyszíni közvetítéssel vagy felvétellel, a történteket filmen vagy a stúdióban rekonstruálva. A tudósítás szólhat politikai, napi, kulturális vagy sporteseményről. A néző mindegyik esetben azt várja, hogy a tévé teljesítse kötelességét: a) az *igazat* mondja, b) megfelelő *hangsúlyokkal* és *arányokkal* érzékeltesse az igazságot, c) különítse el a *hírt* és a *kommentárt*. Ami az igazságot illeti, hosszas filozófiai fejtegetések helyett elégedjünk meg annyival, hogy a közfelfogás akkor ismer el egy tudósítást igaznak, ha különféle ellenőrzések és más szavahihető forrásokból származó tudósítások a valós tényekkel egyezőnek mutatják

* Az 1988-ban született írás magyarul a szerző tanulmányaiból válogató *Az új középkor* című kötetben olvasható (Európa, Budapest, 1992, 76-109.). Az eredeti címeket és szövegidézeteket elhagytuk.

(ha a tévéhíradó azt mondja, hogy Torinóban esett a hó, igazat mond, amennyiben a légi közlekedés meteorológiai szolgálata is megerősíti a hírt). A néző tiltakozik, hogyha a tévé mást mond, mint amit mutat. Érvényes ez olyankor is, amikor egy kommentátor vagy egy riportalany a mások véleményét foglalja össze (miniszterét, irodalomtörténészét, sportközvetítőét, egyre megy): a tévé igazmondását nem a riportalany szavahihetősége alapján ítéli meg a néző, hanem abból, hogy az illető valóban az-e, akinek bemutatják, s hogy nyilatkozatát nem úgy ismertetik vagy csonkítják-e meg, hogy olyasmit adnak a szájába, amit (egyéb nyilatkozataiból ítélve) nem is mondott.

A hangsúly és az arány kritériumai megfoghatatlanabbak az igazmondáséinál; mindenesetre a tévét akkor éri vád, ha úgy érezzük, hogy bizonyos híreket mások rovására kiemelt, esetleg fontosnak ítélt hírekről nem is vett tudomást, vagy csak egyes véleményeket ismertetett, a többit elhallgatta.

Ami a hír és a kommentár megkülönböztetését illeti, ez is sokszor egyéni megítélés dolga, de persze jól tudjuk, hogy a válogatás és a vágás maga is burkolt kommentár lehet. Mindenesetre úgy tartjuk, hogy többé-kevésbé vitathatatlan paraméterek szerint megállapítható, mikor tájékoztat a tévé „korrektül".

2. *Fikciós műsorok*, avagy gyakoribb megnevezéssel kosztümös műsorok, úgymint színdarabok, operák, filmek tévéjátékok. Ezeket a néző az elaltatott „nem hiszem" természetes magatartásával követi, „játékból" belemegy, hogy igaznak fogadja el és szó szerint „komolyan" vegye azt, ami nyilvánvalóan fantázia terméke. Abnormálisnak minősül viszont, ha valaki a fikciót tényleges valóságként fogja föl (netán szidalmazó levelet ír az intrikust játszó színésznek). Ugyancsak elfogadott nézet, hogy parabola formájában a fikciós műsorok is hordoznak valamiféle igazságot (vagyis erkölcsi, vallási, politikai elveket hirdetnek). Mindenki tudja, hogy ezt a parabola-igazságot nem lehet a cenzúra hatókörébe vonni, legalábbis nem úgy, ahogy a híradások igazságát. Legfeljebb akkor lehet („objektív" bizonyítékokkal alátámasztott) kifogást emelni, hogyha fikciós műsoraival a tévé valamely parabola-igazságot egyoldalúan hangsúlyoz (például a válással kapcsolatos népszavazás küszöbén a válás hátrányairól szóló filmet vetít).

Egyszóval, közmegítélés szerint hírműsorok esetében lehet általánosan elfogadható, közmegegyezéses véleményre jutni arról, hogy a hír megfelel-e a tényeknek, fikciós műsorok esetében viszont csak a parabola-igazságról folytatható szubjektív vita, s legföljebb arról lehet közmegegyezéses véleményt alkotni, hogy elfogulatlanul, azaz arányosan tálalta-e a tévé a szemben álló parabola-igazságokat.

A két műsorfajta közti különbséget jól érzékelteti, hogyan próbálják cenzúrázni a televíziót a parlamenti felügyelő szervek, a sajtóorgánumok, a politikai pártok. Ha egy hírműsorban a tévé megsérti az igazmondás követelményét, a parlamenti interpellációk, címoldalas újságcikkek következnek. Ha egy fikciós műsorban (ami ugyancsak elképzelhető) sérelem éri az elfogulatlanság kívánalmait, belső oldalas vagy tévérovatban közölt újságcikkek várhatók.

Valójában az a meggyökeresedett nézet érvényesül (és formálódik politikai, illetve kulturális magatartássá), hogy a hírműsoroknak *politikai* jelentőségük van, a fikciós műsoroknak pedig *kulturális,* ezért az utóbbiak *nem* tartoznak a politikusok hatáskörébe. Helyénvalónak minősül tehát, hogyha egy képviselő az ANSA jelentését lobogtatva elmarasztal egy pártosnak és meggondolatlannak ítélt tévéhíradó-adást, tiltakozás támad viszont, hogyha egy másik képviselő Adorno műveit felsorakoztatva a polgári erkölcs eszményítésével vádol egy tévéfilmet.

Sugallja ezt a különbséget a demokratikus jogrend is, mivel üldözi a közokirathamisítást, de nem üldözi a bűnös nézeteket.

Nem kívánjuk bírálni ezt a megkülönböztetést, és nem kívánunk új szempontokat bevezetni (épp az volna riasztó, hogyha bárki politikai ellenőrzést gyakorolhatna a fikciós műsorok óhatatlan ideológiai töltése felett), szeretnénk azonban rávilágítani erre a kultúrában, törvényben, szokásrendben meghonosodott dichotómiára.

3. Belenézni a kamerába

Igaz persze, hogy amióta a tévé fennáll, ezt a dichotómiát egy másik jelenség semlegesíti, a hírműsorokban és a fikciós műsorokban egyaránt (főleg az eszrád jellegűekben).

A jelenség a *kamerába nézők* és a *nem a kamerába nézők* ellentétében ragadható meg.

Aki a televízióban a kamerába nézve beszél, általában önmagát képviseli (ilyen a tévébemondó, a magánszámot előadó komikus, a varieték vagy vetélkedők műsorvezetője), aki viszont nem a kamerába beszél, az másvalakit képvisel (ilyen a fiktív alakot játszó színész). A szembeállítás elnagyolt, mert előfordulhat, hogy rendezői utasításra a drámai színész a kamerába néz, a politikai vagy kulturális fórum résztvevői pedig nem a kamerába beszélnek. Bizonyos szempontból azonban a szembeállítás mindenképpen helytállónak látszik: aki nem néz a kamerába, olyasmit tesz, ami - úgy gondoljuk vagy színészileg elhisszük - akkor is megtörténne, hogyha nem volna televízió; aki viszont a kamerába beszél, kihangsúlyozza a televízió létét, azt, hogy beszéde éppen azért „történik meg", mert van televízió.

Ilyenformán nem néznek a kamerába a kamerával kísért esemény valóságos szereplői, mialatt az esemény spontánul zajlik; nem néznek a kamerába a vitafórum résztvevői, mert a televízió mint bárhol lefolytatható vita részeseit „ábrázolja" őket; és nem néz a kamerába a színész sem, mert éppenséggel a valóság illúzióját akarja kelteni, azt akarja elhitetni, hogy amit tesz, az a televízión (színházon, filmen) túli valóságban történik. Tehát elhalványul a különbség a hírműsorok és a kosztümös műsorok között, mert nemcsak a vitaestet tüntetik föl kosztümös műsornak (a valóság illúziójára törekedve), hanem a valós eseményeket újra fölvevő rendező is azon fáradozik, hogy a szereplők a spontaneitás jegyében ne vegyék észre, vagy tegyenek úgy, mintha nem vennék észre a kamerát, s néha még figyelmezteti is őket, hogy ne nézzenek (ne gesztikuláljanak) a kamerába. Érdekes esetnek lehetünk tanúi: a televízió mint a tudósítás alanya látszólag el akar tűnni, de úgy, hogy ezzel ne csapja be a nézőt, aki tudja, hogy a televízió jelen van, s hogy amit lát (valóságosan vagy mímelten), az jókora távolságban történik, és éppen a tévéadás jóvoltából látható. A televízió viszont csakis adásként érzékelteti jelenlétét.

Ilyenkor is elfogadható, hogy a közönség azonosul és beleéli magát az eseményekbe, a bemutatott történetben a saját búját-baját éli át, s modellül választja a szereplőket; ám ezt afféle televíziós normalitásként kell kezelni (annak tartja a pszichológus, ha a nézők erős azonosulásáról vagy beleélő hajlamáról kérdezik).

Más a helyzet azzal, aki a kamerába néz. A tévénéző úgy érzi, hogy a vele szemben ülő ember a képernyőről közvetlenül hozzá beszél. Mintha azt jelezné neki, hogy az ekképp létrejött kapcsolatukban van valami „igazi", akár híreket mond, akár kitalált történetet mesél. Tekintetével így szól a nézőhöz: „Én nem képzeletbeli személy vagyok, én valóban itt ülök és hozzátok beszélek."

Érdekes, hogy ez a magatartás, amely oly nyilvánvalóan kihangsúlyozza a közvetítő eszköz jelenlétét, „naiv" vagy „beteg" nézők esetében ellenkező hatást ér el. Ezek elveszítik a televíziós közvetítés érzetét, s nem vesznek tudomást a televíziózás lényegéről sem, arról, hogy nagy távolságba eljuttatott, nézők millióihoz szóló adást látnak. Nemcsak a szórakoztató műsorok vezetői, hanem a híradós riporterek is sok-sok levelet és telefonhívást kapnak (abnormálisnak ítélt) hallgatóktól, ilyesféle szöveggel: „Ugye tegnap este engem nézett; ha igen, holnap este adja tudtomra valamilyen jellel."

Látni való, hogy ilyenkor (még ha nem beteges megnyilatkozásról van is szó) már nem *a tudósítás igazsága*, vagyis nem a tudósítás és a tények egyezése a fontos, hanem *a tudósítás folyamatának igazsága*, vagyis a képernyőn történő igazság mértéke, nem pedig a képernyőről elmondottaké. Erendendően új problémával állunk szemben, amely, mint láttuk, a hírműsorokat és a fikciós műsorokat is eléggé kuszán átszövi.

Az ötvenes évek közepétől e téren tovább bonyolódott a helyzet, mégpedig a legjellegzetesebb szórakoztató műsor, a vetélkedő megjelenésével.

Igazat mond-e a vetélkedő, vagy fikciót visz színre?

Köztudott, hogy egy-egy jelenetét forgatókönyvszerűen megrendezik, de az is köztudott, hogy egyértelmű hagyományokat követve valóságos személyeket versenyeztet (a közönség rögtön felzúdulna, ha valamelyik versenyzőről kiderülne, hogy színész), és a válaszokat is igaz-nem igaz (vagy helyes-helytelen) kategóriákkal méri. Ilyenformán a műsorvezető egyfelől az „objektív" igazság szavatolója (az, hogy Napóleon 1821. május 5-én halt meg, vagy igaz, vagy nem), másfelől az ő szavahihetőségét elbírálók (a metagaranciát jelentő jegyzők) vizsgálati alanya. Minek a jegyző, ha egyszer a híradósok szavahihetőségét semmiféle zsűri nem ellenőrzi? Nemcsak azért van rá szükség, mert játékról van szó, és a játékban sokat lehet nyerni, hanem azért is, mert nem biztos, hogy a játékvezető mindig igazat mond. Hiszen az is megtörténhet, hogy igazi nevén bemutat egy híres énekest, a színpadon pedig csak az énekes imitátora szerepel. A játékvezető „játékból" mindent megtehet.

Eléggé régóta kialakult tehát egy műsorféleség, amelyben a tudósítás hitelessége kezd kétessé válni, a tudósítás folyamatának hitelessége viszont kétségtelen: a kamerák előtt ott áll egy műsorvezető, aki saját közönségéhez beszél, s önmagát alakítja, nem pedig egy képzeletbeli személyt.

A műsorvezető személyes és netán ránk is kényszerített igazsága, mint láttuk, olyan erős, hogy némelyek egyenesen úgy érzik: a műsorvezető közvetlenül hozzájuk és csakis hozzájuk szól.

A probléma tehát kezdettől fogva létezett, ám a hírműsorokban és a szórakoztató műsorokban is - nem tudjuk, mennyire tudatosan - hadjáratot indítottak ellene. A hírműsorokban a lehető legkevesebbet néztek a kamerába. A bemondónők kivételével (akiknek feladata a műsorok összekapcsolása) senki sem olvasta vagy mondta a híreket *in video*, hanem csak *in audio,* s a képernyőn ezalatt állóképsorok vagy filmrészletek futottak, még olyankor is, amikor csak árulkodóan archív anyag állt rendelkezésre. A híradás kezdett úgy viselkedni, ahogyan a fikciós műsorok. Kivételt csupán a Ruggiero Orlando-féle karizmatikus személyiségek jelentettek, akiket a nézők félig riporter, félig színész hibrid jelenségnek könyveltek el, s akiktől kiszólásokat, színpadi taglejtéseket és fellengzősségeket is elfogadtak.

A szórakoztató műsorok pedig (melyeknek mintapéldája a *Dupla vagy semmi* volt) teljesen a hírműsorok jellemzőit kezdték magukra ölteni: Mike Bongiorno egyáltalán nem ígért „nagy ötleteket", nem ígért fikciót, egyszerűen közvetítőnek állt be a néző és egy magától történő valami közé.

A helyzet azonban tovább bonyolódott. Már a *Rejtett tükör*-féle műsorok is annak köszönhették vonzerejüket, hogy a kárvallottak viselkedését a nézők valamiképp *igazi*-nak hitték (amit csak a nem látható, szemérmes kamera leplez le), s bár tudták, hogy Loy mesterkedéseinek köszönhető minden, ami történik, s úgy van megrendezve, *mintha* színházi páholyból néznénk, igen jól mulattak rajta. Még erősebb kettősséget hozott az *Adok én neked Amerikát!* című műsor, amely azon a föltevésen alapult, hogy a Grillo által bemutatott New York valódi, mégis el kellett fogadnia a nézőnek, hogy Grillo egyszercsak belecsöppen, és megváltoztatja az események menetét, mintha csak egy színjátékról volna szó.

Végül, hogy teljes legyen a zűrzavar, megszületett egy turmixműsor, amelyben egy házigazda akár órákon át beszélt, zenével szórakoztatta a nézőt, bekonferált egy-egy tévéjátékot, dokumentumfilmet, vitaműsort, sőt még a híradót is. Most aztán már a háromdiplomás néző is összekeverhette a műfajokat. Bejrút bombázását tévéjátéknak vélhette, a Beppe Grillónak tapsoló összeterelt fiatalokat pedig emberi lényeknek nézhette.

Ma tehát olyan műsorok korát éljük, amelyekben hír és fikció kibogozhatatlanul összekuszálódott, és nem számít, mennyire tud a néző különbséget tenni „igazi" hírek és fantáziatermékek között. Ha el is tudja végezni a megkülönböztetés műveletét, azzal még nem sokat tett e műsorok jól szervezett hitelesítő stratégiája ellen.

A hitelesítés kedvéért ezek a műsorok még a tudósítói folyamatot is színpadiasítják, például úgy, hogy a közvetítő kamerák mutogatásával *megkettőzik magukat.* Kidolgozott hamisítás-stratégiát állítanak a hitelesítés szolgálatába.

Ám épp e stratégiák elemzése tárja föl, hogy a hírműsorokat és a szórakoztató műsorokat rokoni szálak kötik össze: a kettes híradó nyitott stúdiója például a tudósítói valóság előállításához rég elsajátította már a szórakoztatás jellegzetes mesterfogásait.

Olyan televíziózás felé haladunk, amelyben a tudósítás és a tények kapcsolata egyre kevesebbet számít, a tudósítói folyamat igazságának és a nézői befogadás élményének kapcsolata viszont annál többet.

A szórakoztató műsorokban (és hatásukra a „tiszta" hírműsorok újabb jelenségeiben) egyre kevésbé fontos, hogy a televízió igazat mond-e, egyre fontosabb viszont, hogy *ő maga igazi legyen,* valóban a nézőhöz szóljon és (szintén megkettőzött alakban) a néző közreműködését élvezze.

4. Én közvetítek, és ez igaz

Válság keletkezett: a tévé nem tudja a tényszerű igazságot kezelni, s mivel a hírműsorok és a fikciós műsorok dichotómiája is ezen a viszonyon alapult, a válság hovatovább a televíziózás egészére kiterjed, a televízió *tények* (semlegenek tartott) *szállítójá*ból *tények gyártására szolgáló eszköz*-zé alakul.

Ezért is érdemes szemügyre venni, milyen *nyílt* és *rejtett* szerepet kapnak a műsorkészítő eszközök, amelyekről az Őstévé nézőjének egyáltalán *nem volt szabad* tudnia.

A zsiráf. Volt annak idején az Őstévében egy vészkiáltás, amelyet aztán dorgáló levelek, elbocsátások, tisztes életpályákat derékbe törő döntések követtek: „Belóg a zsiráf!" A zsiráfnak, azaz a mikrofonnak nem volt szabad látszania, még véletlenül sem (mert ugye a véletlenül felbukkanó zsiráf még félelmetesebb). A televízió hősies igyekezettel próbált valóságnak látszani, kellékeit tehát el kellett titkolnia. Később aztán a zsiráf megjelent a vetélkedőben, majd a tévéhíradóban, végül különféle kísérleti műsorokban is. A televízió ma

már nem titkolja kellékeit, sőt épp a zsiráffal bizonyítja (akkor is, ha nem igaz), hogy a műsor élő. Benne minden a természetből fakad. Ma már épp a zsiráf palástolja a kellékeket.

A kamera. A kamerának se volt szabad látszania. S ma már a kamera is látszik. Azzal, hogy a televízió megmutatja, így szól: „Én itt vagyok, ha pedig itt vagyok, az annyit jelent, hogy önök előtt a valóság áll, vagyis a felvételt készítő televízió. Bizonyság rá, hogy ha önök beleintegetnek a kamerába, látni fogják önöket otthon." Ebben az a nyugtalanító, hogy ha a televízióban föltűnik egy kamera, biztos, hogy nem az adja a képet (hacsak nem tükrökkel fölvett beállításról van szó). Azaz minden megjelenő kamera hazugságról árulkodik.

A tévéhíradó telefonja. Az Őstévé telefonáló vígjátékfigurákat mutatott, tehát olyan valós vagy feltételezett tényekről informált, amelyek a televízión kívül történtek. A Neotévé arra használja a telefont, hogy elmondhassa: „Itt vagyok, belvilágommal saját elektronikus agyam kapcsol össze, a külvilággal pedig önök, akik néznek engem." A híradó műsorvezetője a rendezői utasítást veszi telefonon; megkaphatná ugyan hangosbemondón is, csakhogy akkor a néző is hallaná a rendező hangját, márpedig az úgy ér valamit, hogyha titokzatos marad; a televízió saját belső titkával beszélget. A műsorvezető azonban valóságos és határozott hangot hall: „Várjatok, rögtön jön a bejátszás", és igazolást kap a várakozásteli csönd is: a bejátszásnak megfelelő helyről és a megfelelő pillanatban jönnie kell.

A Portobello-telefon. A *Portobello*-telefon és a hasonló adások telefonja a tévé nagy szívét összeköti a néző nagy szívével. Azt bizonyítja, hogy be lehet lépni a komputerláncba; olyan, mint a köldökzsinór vagy mint egy varázslat. Önök és mi egyebek vagyunk, önök bejöhetnek és részt vehetnek a színjátékban. Az a világ, amelyről a tévé beszél, kapocs közöttünk. A többi néma csend.

Az árverés telefonja. A magán-Neotelevíziók kitalálták az árverést. Az árverés telefonjával a nézők látszólag meghatározhatják az egész műsor ritmusát. Valójában a telefonhívásokat megszűrik, és jó okkal feltételezhetjük, hogy az üresjáratok pillanataiban színlelt beszélgetést folytatnak, azért, hogy növeljék a tétet. Az árverés telefonján át Mario néző a „százezer" szóval rábeszéli Giuseppe nézőt, hogy érdemes kétszázezret mondania. Ha csak egy néző telefonálna, nagyon alacsony áron kelne el a holmi. Nem a kikiáltó ösztönzi a nézőket, hogy ígérjenek többet, hanem egyik néző a másikat, vagyis a telefon mindegyiküket. A kikiáltó ártatlan.

A taps. Az Őstévé a tapsot igazinak és spontánnak akarta feltüntetni. A stúdióban ülő közönség egy kigyulladó fényre tapsolt, ám ezt a képernyőn ülő nézőnek nem volt szabad tudnia. Természetesen tudta, és a Neotévé már nem is alakoskodik; a műsorvezető felkiált: „megérdemli a tapsot", mire a közönség tapsolni kezd, a néző pedig elégedetten ül a képernyő előtt, mert tudja, hogy ez már nem képmutató taps. Nem az a fontos neki, hogy spontán legyen, hanem az, hogy valóságosan televíziós.

5. A rendezés

Vajon a tévé most már nem is mutat *eseményeket*, azaz spontánul, tőle függetlenül történő és őt nem is föltételező tényeket?

Egyre kevesebbet. Persze Vermicinóban *tényleg* beleesett egy kisgyerek a kútba, és *tényleg* ott lelte halálát. Ám mindaz, ami balesete első pillanatától a haláláig történt, mintha csak a televízió által vált volna megtörténtté. A televízió az első pillanattól lefoglalta és *meg-rendezetté* változtatta az eseményt.

Nem érdemes a tárgykör legújabb és legmeghatározóbb tanulmányait fölemlegetni - elsősorban Bettetini *Jelentésgyártás és rendezés* című alapművére gondolok -, elég, ha a józan észre hivatkozunk. Minden értelmes néző jól tudja, hogy amikor a színésznő a konyhában, a yachton vagy a réten megcsókolja a színészt, bármennyire is valóságos az a rét (többnyire a római síkság vagy a jugoszláv tengerpart), *kisajátított*, előkészített, megválogatott területről van szó, vagyis a felvétel érdekében bizonyos fokig *meghamisított* rétről.

Eddig a józan ész. Csakhogy amit egyenes adásnak hívunk, azzal szemben már a józan ész is (és gyakran a kritikai látásmód is) jóval tanácstalanabb. Tudjuk (még ha bizalmatlanságból eltitkolt bejátszásnak gyanítjuk is az egyenes adást), hogy ilyenkor a kamerák egyenesben mutatnak egy helyszínt, ahol történik valami, mégpedig olyasmi, ami akkor is megtörténne, ha a kamerák nem volnának ott.

Azt már a televíziózás indulásakor észrevettük, hogy az egyenes adás is választást, manipulációt feltételez. E sorok írója *A véletlen és a cselekmény* című egykori tanulmányában megpróbálta bemutatni, hogy egy futballmérkőzésen (ahol szükségképpen versengés folyik, és a középcsatár nem fog rendezői meggondolásból kihagyni egy gólhelyzetet, mint ahogy a kapus sem fogja beengedni a labdát) egy három vagy több kamerából álló apparátus hogyan szelektál az események között, hogyan állít középpontba egyes történéseket és hogyan hanyagol el másokat, hogyan helyezi előtérbe a közönséget a játék rovására és megfordítva, hogyan pásztázza a játékteret egy adott látószögből, azaz hogyan *interpretál*, hogyan láttat egy megragadhatatlan, önazonos mérkőzés helyett egy rendezői szemmel nézett meccset.

Ezek az elemzések azonban nem vonták kétségbe azt a vitathatatlan tényt, hogy maga a történés a közvetítéstől független. A közvetítés interpretált egy tőle függetlenül létrejött eseményt, fölmutatta annak egy részét, egy szeletét, egy értelmezését, ez az értelmezés azonban mindvégig egy televízión kívüli valóságról szólt.

E vélekedést még egy sor viszonylag korán felismert jelenség gyengíti:

a) Az a tudat, hogy az eseményt közvetíteni fogják, hatással van az *előkészületekre*. Ha már futballról van szó: a régi, nyersbőr labdát pettyes, televíziós labdára cserélték, a rendezők igyekeztek a stratégiai pontokon fontos reklámokat elhelyezni, hogy rászedjék a kamerát meg azt az állami céget, amelyik nem akart hirdetni; de ide tartoznak a mezcserék is, amelyek a színérzékelés miatt váltak elkerülhetetlenné.

b) A kamerák jelenléte hatással van az események menetére is. Lehet, hogy Vermicinóban ugyanarra az eredményre vezettek volna a mentési kísérletek akkor is, ha nem lett volna ott tizennyolc órán át a televízió, nem kétséges azonban, hogy az érdeklődés kevésbé lett volna intenzív, s talán nincs akkora tumultus és zűrzavar. Nem állítom, hogy Pertini nem ment volna el, csak hát bizonyosan rövidebb időre: nem a hatás kiszámításáról beszélek, de hát nyilvánvaló, hogy az ő megjelenése jelképes volt, az államelnök részvétét jelképezte az olaszok milliói számára, s ha ez a jelképes döntés, mint gondolom, „jó” volt is, attól még éppúgy a televízió kivonulása sugallta. Sőt érdemes elgondolkodni azon is, hogy mi lett volna, ha a televízió nem követi az eseményeket. Két eshetőséggel számolhatunk: a segédkezők kevésbé lettek volna odaadóak (nem az eredmény számít, az erőfeszítésekre gondolunk, s jól tudjuk, hogy ha nincs televízió, az így odasereglett karcsú emberkék tudomást se szereztek volna a dologról); vagy pedig a kisebb sürgés-forgás ésszerűbb és hatékonyabb segítségre vezethetett volna.

Akár a futballra, akár a Vermicinóra gondolunk, kirajzolódik a szemünk előtt valamiféle *rendezés*: a mérkőzés esetében ez tudatos, még ha nem változtatja is meg alapvetően az

eseményt; Vermicino esetében pedig ösztönös, akaratlan (legalábbis a tudat szintjén az), és alapvetően megváltoztatja az eseményt.

De ne feledjük, hogy az egyenes közvetítés az utóbbi évtizedben rendezés szempontjából alapvető változásokon ment át. Pápai ceremóniákról és különféle politikai vagy színpompás megmozdulásokról tudjuk, hogy a televízió jelenléte nélkül nem úgy tervezték volna meg őket, ahogyan lezajlottak. Mind közelebb jutottunk a természetes események előzetes, tévés megrendezéséhez. Teljes mértékben igazolja állításunkat az Egyesült Királyság trónörökösének esküvője. Ez az esemény nemcsak másképp zajlott volna le, mint ahogyan lezajlott, hanem valószínűleg nem is kerül rá sor, hogyha nem a televízió képernyőjére tervezik.

Hogy teljesen tisztában lehessünk a nevezetes „Royal Wedding" újdonságával, vissza kell kanyarodnunk egy körülbelül huszonöt évvel ezelőtti hasonló eseményhez, Monaco hercege, Ranieri és Grace Kelly házasságához. Eltekintve a két királyság nagyságrendi különbségétől, az esemény azonos megközelítési módokat kínált: itt is megvolt a politikai és diplomáciai jelleg, volt vallási szertartás, katonai pompa, szerelmi szál. Csakhogy a monacói esküvő a televíziózás kezdeti korszakában történt, és a televíziótól függetlenül volt megtervezve. Vagy ha a szervezők netán gondoltak is a tévéközvetítésre, megfelelő tapasztalatuk nem volt még hozzá. Így aztán a saját medrében folyt minden, a tévérendezőnek csak annyi volt a dolga, hogy *interpretálja* a történéseket. Meg is tette, s a diplomáciai-politikai jelleggel szemben a romantikus-szentimentális értékeket hangsúlyozta ki, a közérdekűvel szemben a személyest. Az esemény lezajlott, a kamerák arra figyeltek, ami a televízió választotta témához illett.

A katonai parádé közben, mialatt a nagyobb pompa kedvéért a flotta zenekara játszott (jól tudjuk, hogy a monacói fejedelemségben a flotta megjelenése mindig esemény volt), a tévékamerák az uralkodót mutatták, aki az erkély korlátjánál bepiszkította nadrágját, s most menyasszonyára mosolyogva alig észrevehetően előrehajolt, hogy leporolja. Választottak tehát, a románcot választották az operett helyett, ám ezzel mintegy *hátat fordítottak* az eseménynek, kihasználván annak üresjáratait. S a rendező az esküvői szertartás alatt is követte előző napi logikáját: ha lemaradt a képről a zenekar, maradjon le a szertartást végző pap is; a kamerák végig a menyasszony arcára szegeződtek, a színésznőből lett fejedelmi hitvest avagy a fejedelmi hitvessé váló színésznőt mutatták. Grace Kelly eljátszotta utolsó szerelmi jelenetét; a rendező pedig mesélt, élősdi módszerrel ugyan (és épp ezért alkotó módon), kollázsként használva fel egy természetes folyamat töredékeit.

A Royal Wedding esetében minden másképp történt. Teljesen nyilvánvaló volt, hogy mindaz, ami a Buckingham-palotától a Szent Pál-székesegyházig történik, televízióra van tervezve. A protokoll száműzte a befogadhatatlan színészeket, a szabók és a divatlapok mind pasztellárnyalatokat ajánlottak, úgy, hogy ne csak egyszerűen tavaszi, hanem televíziósan tavaszi hangulat szülessen. A menyasszonyi ruha, amelyet a vőlegény oly nagy üggyel-bajjal tudott csak fölemelni, hogy párja leülhessen, nem úgy volt megtervezve, hogy szemből vagy oldalról vagy akár hátulról mutasson jól, hanem úgy, hogy fölülről hasson, ahogyan a záró képsorokban láttuk; a templom belső tere ekkor egy szűk belső körre zsugorodott, ennek középpontját a hajók találkozásának kereszt formája képezte, ezt a keresztet hangsúlyozta ki a ruha hosszú uszálya is, és e címerképhez a hiányzó négy színpompás mezőt, akár egy barbár mozaikon, a kóristák, a papok, a férfiak és a nők tarkálló csoportjai adták hozzá. Ha Mallarmé azt állította, hogy „A világ arra való, hogy könyv legyen belőle", a Royal Wedding közvetítése azt hirdette, hogy a brit birodalom pedig arra való, hogy lehetővé tegyen egy csodálatos tévéközvetítést.

Úgy hozta a sors, hogy többfajta londoni ceremóniát végignézhettem, így a szokásos évi *Trooping the Colours*-t is, és ezen a lovak hagyták bennem a legkellemetlenebb emléket, mert a derék jószágok mindenre be vannak idomítva, csak épp testi szükségleteik visszatartására nem, s lehet, hogy az izgalom teszi, lehet, hogy ez a természet törvénye, mindenesetre a királynő ilyenkor térdig jár a trágyában, mert a testőrség lovai útjuk során egyebet se tesznek, mint nagyokat potyogtatnak. Persze lovagolni úri mulatság, s a lótrágya egy angol nagyúr környezetéhez természetes módon hozzátartozik.

A Royal Wedding lovait sem lehetett kivonni a törvény alól. A tévénéző azonban azt láthatta, hogy az elhullajtott ürülék nem fekete, nem barna és még csak nem is tarkálló: mindig és mindenütt pasztellszínű, félig drapp, félig sárga, igen fényes, nem kelt különösebb feltűnést és jól illik a női ruhák finom árnyalataihoz. Később azt írták az újságok (de magától is könnyen kitalálhatta az ember), hogy előzőleg egy hétig különleges tablettát adtak a királyi lovaknak, hogy a képernyőn jól mutasson a trágyájuk. Semmit sem bíztak a véletlenre, a tévéközvetítés mindent megszabott.

Olyannyira, hogy a rendezőknek ezúttal alighanem csekélyke beállítási és „értelmezési" szabadság jutott: azt kellett fölvenniük, ami éppen történik, és abban az előre meghatározott rendben és időben, ahogyan történnie kellett. A jelképes konstrukció „vitte a kamerát", a rendezés a trónörököstől a lótrágyáig mindent előre megtervezett, mint afféle „alapszöveget", s erre kellett a kameráknak mindenkor szegeződniük, a lehető legkisebbre csökkentve a televíziós értelmezés kockázatát. Más szóval az értelmezés, a manipuláció, a televízióra rendeződés megelőzte a kamerák működését. Az esemény már eleve „hamis változatnak", képernyőre késznek született. Egész London egy nagy tévéstúdióvá alakult.

6. Végül néhány petárda

Befejezésül azt mondhatnánk, hogy a néző, aki egy magamutogató tévével kerül szembe, s akinek már nem adatik meg, hogy keresztüllásson a képernyőn, azaz kitekintsen a külvilágra, visszajut saját valóságába. Persze úgy, hogy mindeközben boldog tévénéző. Igaza van a régi meghatározásnak: „a tévé egy zárt világra nyíló ablak".

Milyen világot „fedez föl" a televízionárius? Ráébredhet egyfelől ősi, tévé előtti természetére, meg arra is, hogy az elektronika magányossá tette. És mindez még egyértelműbb a magánadók megjelenésével, amelyeket kezdetben a szélesebb körű és végre „pluralista" tájékozódás zálogaiként üdvözöltek.

Az Őstévé olyan ablak kívánt lenni, amely a legeldugottabb településről is a nagyvilágra tárul. A független Neotévé most (*A játék nem ismer határokat* állami modelljéből kiindulva) a kistelepülésekre szegezi kameráját; megmutatja a piacenzai nézőknek a piacenzaiakat, akik egy piacenzai órás hirdetésére gyűltek össze, s egy piacenzai kikiáltó eközben megjegyzéseket tesz egy piacenzai asszony dudáira, az asszony pedig eltűri, csak hogy lássák a piacenzaiak, hogyan nyer egy kuktafazekat. Olyan ez, mintha fordítva néznénk egy távcsőbe.

Az árverés műsorvezetője olyan árus, aki egyszersmind színész is. Csakhogy egy árust játszó színész nem volna meggyőző. A nézők ismerik a falusi vásárok árusait, akik rájuk tukmálnak használt autót, maradék szövetet, mormotazsírt, mindent. A tévés kikiáltó csakis vonzó külsejű lehet (testes úriember vagy kiöltözött menő fej), csakis a nézők nyelvén beszélhet, ilyen-olyan akcentussal és lehetőleg pongyola stílusban, csakis valódi árus módjára hajtogathatja: „Hogyne kérem!", „Megér ez többet is kérem!" Vagy: „Tizennyolc karátos, kedves Ida asszony, és ez önmagáért beszél!" És csakugyan beszél helyette az áru, neki csak

látványosan gyönyörködnie kell benne, mint egy vevőnek. A magánéletben biztosan jóravaló, végtelenül becsületes ember, a képernyőn azonban kissé szélhámosnak kell mutatkoznia, különben a néző nem hisz neki. Az eladók ilyenek.

Egy időben mindenki trágárul beszélt, iskolában, munkahelyen, ágyban. Később nyilvános helyen már vigyázni kellett, ezért aztán az Őstévé (amelyre egy idealizált, jámbor és katolikus közönség nevében gondosan felügyeltek) illedelmesen beszélt. A független televíziók viszont azt akarják, hogy a közönség magára ismerjen, és azt mondja: „Ezek mi vagyunk." Így aztán a komikus színész vagy a műsorvezető - miközben egy nő ülepét bámulva adja fel a rejtvényt - trágár szavakkal és célzásokkal halmoz el bennünket. A felnőttek otthonosan érzik magukat, a képernyő végre olyan, mint az élet. A gyerekek meg tudomásul veszik, hogy nyilvános helyen így kell viselkedni; így is képzelték mindig. Ama ritka esetek egyike ez, amikor a Neotévé tökéletesen igazat mond.

A Neotévé, különösen a független, maradéktalanul kihasználja a nézők mazochizmusát. A műsorvezető olyanokat kérdez szende háziasszonyoktól, hogy szégyenükben elsüllyedhetnének, ők azonban színlelt vagy valódi pironkodással belemennek a játékba és lotyóként viselkednek. Ez a fajta televíziós szadizmus Amerikában, Johnny Carson népszerű *Tonight Show*-jában érte el tetőfokát. Carson egy *Dallas*-féle, se vége, se hossza tévés történetet mesélt, amelyben félnótás, szánandó, nyomorék, perverz figurák szerepelnek. Miközben egy-egy ilyen szereplőről beszél, a feje fölötti képernyőn megjelenik egy kipécézett néző arca. A szodomitának, kiskorú lányok stricijének bemutatott férfi néző bárgyún nevet; a narkós vagy értelmi fogyatékos bőrébe bújtatott női néző nagyokat derül. Férfiak és nők (akiket a gonosz kamera egyébként is valamilyen testi hibájuk vagy feltűnő vonásuk alapján választott ki) önfeledten kacagnak azon, hogy nézők milliói előtt lepocskondiázzák őket. Hisz csak tréfa, gondolják magukban. Pedig a pocskondiázás valódi.

A negyvenévesek, az ötvenévesek jól tudják, hajdan mennyi fáradságba és keresésbe tellett, amíg egy eldugott stúdiómoziban rátaláltak egy régi Duvivier-filmre. Ma már a filmmúzeumok varázsának vége,a Neotévé egyetlen estén levetít nekünk egy Totó-, egy ősrégi Ford- és mondjuk egy Méliès-filmet. Kulturálódunk. Csak épp megesik, hogy egy-egy régi Ford-filmre tíz megemészthetetlen zagyvalék és sokadrangú celluloidtermék jut. A stúdiómozik öreg rókái még tudnak válogatni, csakhogy így a különféle csatornákon mindig a már látott filmeket keresik. Az ő kultúrájuk tehát nem gyarapodik. A fiatalok minden régi filmet muzeálisnak gondolnak, az ő kultúrájuk tehát fogyatkozik. Szerencsére az újságok adnak némi tájékoztatást. De ki ér rá újságot olvasni, ha egyszer hív a televízió?

Amerikában, ahol az idő pénz, a televízió ritmusra, a jazz ritmusára építi műsorait. Olaszországban a Neotévé elvegyíti az amerikai anyagot a hazaival (vagy a harmadik világéval, lásd brazil teleregény), tehát egy ősi ritmusúval. A Neotévé ritmusa ezáltal képlékennyé válik, ugrál: hol nekilódul, hol pedig lelassul.

Szerencsére a néző a távirányító vad nyomogatásával ráerőltetheti a maga ritmusát. Biztosan megpróbálták már az egyes és a kettes csatorna híradóját szaggatottan, váltogatva nézni; miáltal mindig kétszer hallották ugyanazt a hírt, és egyszer sem, amire vártak. Vagy a tortadobálást egy öreg mámi haldoklásával váltogatni. Vagy éppenséggel Starsky és Hutch üldözőversenyét Marco Polo és egy bonc lassú párbeszédével megszakítani. Ekképpen mindenki kialakíthatja a maga ritmusát; úgy nézhetjük a televíziót, mint amikor kezünket a fülünkre tapasztva hallgatjuk a zenét, s magunk döntjük el, mivé legyen Beethoven *Ötödik szimfónia*ja vagy *A szép Gigugin.* Televíziós estéink nem szolgálnak többé kerek történetekkel: csupa „jön, jön!"-ből áll minden. A történelmi avantgárd álma megvalósult.

Az Őstévé idejében nem sok látnivaló volt, s még éjfél előtt ágyba parancsoltak bennünket. A Neotévének többtucatnyi csatornája van, s késő éjszakáig közvetít. Evés közben jön meg az étvágy. A képmagnó segítségével még több műsort megnézhetünk. Megvásárolt vagy kikölcsönzött filmeket, s a távollétünkben sugárzott adásokat is. Ez aztán a csoda, napi negyvennyolc órát tölthetünk a képernyő előtt, s így aztán nem is kell majd érintkeznünk azzal az ősrégi fikcióval, amit külvilágnak hívnak. Lehet azon kívül előre- és hátratekerni, felgyorsítani és lelassítani a szalagot: képzeljék csak el Antonionit Mazinga ritmusában! Az irrealitás mindenkinek a keze ügyébe került.

A videózás új lehetőség, de vannak és lesznek még újabbak, számolatlanul. A képernyőről le lehet majd olvasni a vasúti menetrendet, a tőzsdei árfolyamokat, a színházi és a mozielőadások időpontjait, a lexikonok szócikkeit. Igen ám, de amikor már minden, de minden, még a minisztériumi tanácsosok felszólalásai is olvashatók lesznek a képernyőn, kinek lesz még szüksége vasúti menetrendre, színházi és moziműsorra, időjárás-jelentésre? A képernyő olyan külvilágról ad majd hírt, ahová senki se fog kijárni. MITO, azaz Milano-Torino új mamutvárosának terve jórészt a telekommunikáción alapul; de akkor meg minek továbbfejleszteni az autósztrádát és a vasútvonalakat, hisz nem is kell majd kimozdulni Milánóból Torinóba és viszont. A testre már nincs szükség, elegendő a szem.

Lehet már elektronikus játékokat vásárolni és csatlakozni a tévéhez; az egész család azt játssza, hogy lerombolja Dart Vader űrflottáját. De mikor, hogyha annyi mindent kell megnézni, még képmagnóról is? Mindenesetre az űrcsata, amelyet már nem a presszókban, egy csésze kávé és egy telefonálás közben játszunk, hanem egész álló nap, végkimerülésig (hisz eddig is csak azért hagytuk abba, mert ott ácsingózott mögöttünk a sorára váró új játékos, otthon viszont a végtelenségig folytathatjuk), megteszi a maga hatását. Kifejleszti a gyerekek reflexeit, hogy szuperszonikus vadászgépeket tudjanak majd vezetni. Hozzászoktatja a felnőtteket és a csöppségeket is, hogy egy tucat űrhajót lerombolni nem nagy ügy, így aztán a rakétaháború emberi léptékűnek fog látszani. S amikor valóban megvívjuk majd a háborút, a Battlestar Galacticától meg nem fertőzött oroszok egy pillanat alatt lerombolnak minket. Merthogy - nem tudom, próbálták-e már - kétórányi játék után, éjjel, zaklatott félálmában az ember fel-felvillanó fényeket és nyomjelző lövedékeket lát. Recehártyánk és agyunk eltompul. Mint amikor vakuval világítanak a szemünkbe. Egy ideig csak sötét foltot látunk. Így kezdődik a vég.

(Szénási Ferenc fordítása)

Neil Postman: Halálba szórakozzuk magunkat

„Váltsunk témát...”[*]

Nem a televízió találta fel a „Váltsunk témát...” világnézetet, hanem a telegráfia és a fotográfia nászából született. De a televízió táplálta és hízlalta fel ilyen kóros méretűre. A televízióban szinte minden félóra egy-egy külön történés, mely tartalmában, kontextusában, érzelmi szövetében elválik attól, ami megelőzi és ami követi. Egyrészt, mert a televízió másodpercekben és percekben méri az időt, másrészt, mert a televíziónak inkább képekkel kell élnie, mint szavakkal, harmadrészt, mert a néző nincs a készülékhez kötve: a programok tehát úgy szerveződnek, hogy szinte mindegyik, néhány perces szegmentum önmagában is megállhat, mint egy egész történés. Ritkán kívánják meg a nézőtől, hogy bármilyen gondolatot vagy érzelmet átvigyen egyik időegységből a másikba.

Persze amikor a televízió bemutatja „a nap híreit”, akkor láthatjuk a „Váltsunk témát...” beszédmódot legmerészebb és legzavarbaejtőbb formájában. Mivel nem egyszerűen töredékes híreket kapunk, hanem - kontextus, következmények, érték nélküli, ennélfogva lényegi komolyság nélküli híreket - a híreket mint tiszta szórakozást.

Mit tenne ön, ha lehetőséget kapna egy televíziós hírműsor készítésére bármelyik állomáson, a lehető legszélesebb közönségréteg számára? Először is kiválasztaná a szereplőgárdát: legyen mindegyiküknek „megnyerő”, ugyanakkor „hiteles” arca. A jelentkezők benyújtanák szabályos pályázatukat, ön pedig kiszűrné azokat, akinek megjelenése nem alkalmas a képernyőre. Ez azt jelenti, hogy ejtené a nem szép vagy ötven évesnél idősebb nőket, a kopasz férfiakat, mindenkit, akinek súlyfölöslege van, túl nagy az orra vagy túl közelülő a szeme. Más szavakkal, ön megpróbálna összeállítani egy beszélő frizurákból álló csapatot. A legkevesebb, hogy olyanokat választana, akiknek az arca nem festene rosszul egy magazin címlapján.

Ijesztő elgondolni, hogy egy közlemény igazságának érzékelése ilyen mértékben függ a hírközlő személy elfogadásától. Az antik világban hagyomány volt a rossz hír hozójának száműzése vagy megölése. Ezt a hagyományt támasztaná fel a televíziós hírműsor ilyen sajátos formában? Elűzzük azt, aki a híreket közli velünk, ha nem tetszik az arca? A televízió figyelmen kívül hagyná az intelmeket, melyeket annak idején az ad hominem érvelés megtévesztő voltáról kaptunk?

Ha a válasz e kérdések bármelyikére is minősített igen, akkor olyan tárgy áll előttünk, amely érdemes az episztemológusok figyelmére. A legegyszerűbb formában megfogalmazva arról van szó, hogy a televízió új definícióját adja a valóságnak (vagy esetleg feltámaszt egy régit): a közlés igazságának végső próbája a közlő hitelessége. A „hitelesség” itt nem arra vonatkozik, hogy a közlő korábbi állításai mennyire álltak ki a valóság szigorú próbáját. Pusztán a közlő/riporter képviselte őszinteség, autentikusság, kikezdhetőség vagy vonzerő (válasszon egyet vagy többet) impresszióját jelenti.

E kérdés meggondolásra érdemes, mert többről van szó annál, mint hogy miként érzékeljük az igazságot a televízió hírműsoraiban. Ha a televízióban a hitelesség lép a valóság helyére, mint az igazmondás végső bizonyítéka, a politikai vezetőknek nem kell különösebben zavartatniuk magukat a valóságtól, feltéve, hogy minden megjelenésükkel képesek felkelteni a valószerűség érzetét. Gyanítom például, hogy a Richard Nixont beárnyékoló gyalázat nem

[*] A szerző 1986-ban megjelent azonos című kötetéből a *Filmvilág* 1993/8. számában olvashatók részletek.

abból ered, hogy hazudott, hanem abból, hogy hazugnak mutatkozott a televízióban. Ha ez igaz, senki nem lehet nyugodt tőle, még a veterán Nixon-ellenesek sem, hiszen az alternatív lehetőségek a következők: valaki hazugnak tűnik fel, pedig igazat mond, vagy ami még rosszabb, úgy tűnik, mintha igazat mondana, pedig valójában hazudik.

A hírműsornak ezt a stilizált színielőadásként való befogadását, melynek tartalmát jórészt szórakoztató formában tálalják, számos más jellegzetesség is megerősíti, köztük az, hogy átlag 45 másodpercet szánnak bármilyen eseményre. Bár a rövidség nem minden esetben sugall trivialitást, ez esetben nyilvánvalóan igen. Egyszerűen nem lehet komolyságot tulajdonítani annak az eseménynek, amelynek jelentősége nem egészen egy perc alatt kimeríthető. Valójában nyílt titok, hogy a tévéhíradónak nem is áll szándékában jelentősnek feltüntetni a történéseket, hiszen ez elgondolkodtatná a nézőket, és elvonná a figyelmüket a következő történéstől, amely már izgatottan várakozik a kulisszák mögött. És hogy a nézőnek módja se legyen megvonni a figyelmét a következő eseménytől, arról a legtöbb esetben néhány filmbejátszás gondoskodik. A képeknek nem kerül sokba elnyomni a szavakat, és rövid úton elvágni a gondolkodást. Ön mint televíziós szerkesztő meg lenne róla győződve, hogy mindegyik eseménynek megadja a fontosságát és a kiemelkedőség lehetőségét, amit valamilyen vizuális dokumentáció szolgál: a gyilkossággal gyanúsított személyt bekísérik a rendőrségre, egy becsapott fogyasztó dühös arca a képen, a Niagara-vízesésen lezúduló hordó (állítólag van benne valaki), az elnök kiszáll egy helikopterből a Fehér Ház gyepén - az ilyesmi mindig hatásos vagy mulatságos, és könnyedén kielégíti a szórakoztató műsor kívánalmait. Az persze nem szükségszerű, hogy a képanyag a törést dokumentálja. Magyarázatra sincs szükség, hogy miért veszik be magukat az ilyen képek a köztudatba. A filmbejátszás önmagát igazolja - és ezzel minden televíziós szerkesztő tisztában van.

A valótlanság egyenletesen magas szinte tartásában tekintélyes része van annak is, hogy a hírolvasók nem állnak neki grimaszolni vagy remegni, amikor bevezetnek vagy kommentálnak egy filmbejátszást. Ami azt illeti, számos hírolvasó mintha fel sem fogná az értelmét annak, amit mond, mások viszont nem szűnő derűvel és lelkesedéssel számolnak be a földrengésekről, tömegmészárlásokról és más rémségekről. A nézők bizonyára elégedettek lennének, ha a hírolvasó érdeklődést vagy rémületet árulna el. A közönség végül is partner a hírműsorok „Váltsunk témát...” kultúrájának fenntartásában, és elvárja a hírolvasótól, hogy kellőképpen komoly, de az autentikus értelmezéstől tartózkodó személy szerepét játssza. A nézőket pedig a maguk részéről nem lehet azzal vádolni, hogy úgy viselkednek, mintha a valóságot látnák, ahogy egy színmű közönsége sem rohan hazatelefonálni, ha a színpadon az egyik szereplő azt mondja, hogy gyilkos ólálkodik a környéken.

Meg merem kockáztatni, hogy a szürrealisztikus keretbe ágyazott televíziós hírműsor az antikommunikáció modellje; olyan diskurzus típust képvisel, mely semmibe veszi a logikát, az értelmet, a kauzalitás és a következtetés szabályait. Az esztétikában - azt hiszem - dadaizmusnak hívják ezt az elméletet, a filozófiában nihilizmusnak, a pszichiátriában skizofréniának. A színházi szóhasználatban pedig varieté a neve.

Mindennek az az eredménye, hogy az amerikai a nyugati világ legjobban szórakoztatott és minden valószínűség szerint legrosszabbul informált népe. Állítom mindezt annak a közkeletű öncsalásnak az ellenében, hogy a televízió, ez a kis ablak a világra, módfelett tájékozottá tette az amerikaiakat. Sok múlik persze azon, hogy mit értünk jól informáltságon. Most mellőzném az unalmas listákat, hogy bármely időszakban polgártársaink hetven százaléka nem tudja, ki a külügyminiszter vagy a Legfelsőbb Bíróság elnöke. Ehelyett nézzük inkább az iráni válság esetét, amely az „iráni túszdráma” elnevezést kapta. Nem hinném, hogy évekre visszamenőleg akadt még esemény, amely folyamatosan nagyobb figyelmet kapott volna a televíziótól. Tehát

feltételezhető, hogy az amerikaiak szinte mindent tudnak, amit e szerencsétlen eseményről tudni kell. És most felteszem önnek a következő kérdéseket: Túlzás volna-e kijelenteni, hogy száz amerikaiból egy sem tudja, milyen nyelven beszélnek Iránban? Vagy mit jelent az „ajatollah" szó és tartalma? Vagy ismer-e bármilyen részletet az iráni vallás tanaiból? Vagy fő vonalakban az ország politikai történetét? Tudja-e, ki volt a sah, és honnan származott?

Ezzel szemben mindenkinek volt véleménye az eseményről, hiszen Amerikában mindenkinek joga van a véleményalkotáshoz, és bizonnyal hasznos is rendelkezni ilyesmivel, amikor jön a közvéleménykutató. De ezek a vélemények egészen más rendet alkotnak, mint a 18. vagy 19. századi vélemények. Valószínűleg pontosabb volna érzelmeknek nevezni őket, mintsem véleményeknek, hiszen a közvéleménykutatásokból az derül ki, hogy hétről hétre változnak. És ami itt végbemegy, az nem más, mint hogy a televízió megváltoztatja a „tájékozottság" jelentését. Olyan információfajtákat hozva létre, melyeket jogosabb volna dezinformációknak nevezni, pontosan abban az értelemben, ahogy a CIA és a KGB ügynökei használták ezt a kifejezést. A dezinformáció nem hamis információt jelent, hanem félrevezető - nem helyénvaló, irreleváns, töredékes vagy felszínes - információt, amely a tudás illúzióját kelti, de valójában eltávolítja az embert a tudástól. Nem arra gondolok itt, hogy a televíziós hírek szándékosan fosztják meg az amerikaiakat a világ összefüggéseiben való, kontextuális megértésétől. Azt akarom mondani, hogy ha a híreket szórakoztatásként tálalják fel, ez lesz az elkerülhetetlen eredmény. Amikor azt állítom, hogy a televíziós hírműsor szórakoztat, de nem informál, sokkal komolyabbat mondok annál, mint hogy meg vagyunk fosztva az autentikus információtól. Azt mondom, hogy elveszítjük annak tudását, mit jelent jól informáltnak lenni. A tudatlanságon mindig lehet segíteni, de mit tehetünk, ha tudásnak gondoljuk a tudatlanságot?

Nézetem szerint mostanra olyan jól alkalmazkodtunk a „Váltsunk témát..." hírvilághoz - a töredékek világához, melyben magukban állnak az események, nincs kapcsolatuk a múlttal, sem a jövővel, sem más eseményekkel -, hogy a koherencia minden feltétele elveszett. És vele az ellentmondás is. Egyszerűen eltűnik a *kontextus nélküliség* kontextusában. És nélküle miért is volna érdekes az összevetés, hogy mit mond az elnök *most,* és mit mondott *akkor.* Ez csak a régi hírek felmelegítése, nincs benne semmi érdekes vagy szórakoztató. Egyetlen mulatságos elem van itt, a riporterek értetlensége a nézők közönye láttán. Mert van abban valami ironikus, hogy épp az a csoport, amelyik darabokra törte a világot, most elképed, hogy senki nem veszi észre vagy nem méltányolja, amikor megpróbálja újra összerakni.

Minden éleslátása ellenére George Orwell megbukna ebben a helyzetben; nincs benne semmi orwelli. A sajtó nem áll az elnök hatalma alatt, a *The New York Times* és a *The Washington Post* nem a *Pravda*; az *Associated Press* nem a TASSZ. És itt nem „újnyelven" beszélnek. A hazugságot nem hívják igazságnak, és az igazságot sem hazugságnak. Csak annyi történt, hogy a közönséget hozzászoktatták az inkoherenciához, és az érdektelenségig szórakoztatták. Aldous Huxley-t persze a legkevésbé nem lepné meg ez a történet. Megjósolta. Ő gondolta azt, hogy a nyugati demokráciák nem belemasíroznak majd a feledésbe, egyesével bilincsbe verve, hanem sokkal inkább beletáncolják, -álmodják magukat. Huxley megértette, amit Orwell nem, hogy az ellentmondásra érzéketlenné vált és a technikai szórakoztatással narkotizált közönség elől nem szükséges elrejteni a dolgokat. Bár Huxley nem nevezte meg a televíziót, mint a kábítószerhez vivő főútvonalat, nem esett volna nehezére elfogadni Robert MacNeil megállapítását: „a televízió Aldous Huxley *Szép új világ*ának szómája". A Nagy Testvérről kiderült, hogy ő a Vasárnapi Magazin.

Nem állítom, hogy egyedül a televízióban érzékelhető a közérdekű információ trivializálódása. Hanem azt állítom, hogy a televízió a közérdekű információról vallott

felfogásunk paradigmája. Ahogy korábban a nyomtatott sajtó, most a televízió hatalmában áll, hogy meghatározza a hírek formáját, és azt is, hogyan reagáljunk a hírekre. Varietéként tálalva nekünk a híreket a televízió erre ösztönzi a többi médiumot is, és ettől a teljes információs környezet a televíziót tükrözi vissza.

(Turcsányi Sándor fordítása)

Szilágyi Ákos: Ufó-jelenség a Kossuth Lajos téren*

„És most, olvasóim, el kell válnunk egymástól... Rám nézve te egy *szeretett árnyék voltál*, testét levetett vagy még testet sem öltött szelleme egy testvérnek. Rád nézve én csak *egy hang voltam.* Mindamellett viszonyunkban *volt valami szent*, hidd el ezt nekem! *Mert bármennyi egykor szent dolog lett is üres, értelmetlen szóvá,* de azért valamennyiszer az Ember szava szól az emberhez: abban mindannyiszor *ott van az élő forrás, amelyből minden szentség származott és fog származni* a jövőben is. Az ember, természetének lényege szerint úgy határozható meg, hogy ő „testbe öltözött Ige". E szavakkal fejezi be a francia forradalom történetéről szóló nevezetes könyvét Carlyle. „Árnyék" és „hang", „szent kapcsolat" és „élő forrás", az „Ember szava" és „testet öltött Ige" - mindennek a múlt században és egy elsődlegesen *szavakban* - elbeszélésben, krónikában, írott és nyomtatott szövegekben - *élő történelemre,* vagyis a modern történeti tudatra vonatkoztatva még lehetett értelme. A történetíró még hihetett a szó, az Ige szentségében, amely - akár egykor Jahve szava a mindenséget - létrehozta a történelem világát, nemcsak „rögzített", „őrzött", „leírt", „tárolt", hanem *teremtett is.* A huszadik század végén a *tények milliárdjaira* szétrobbant, a maga közvetlen, mindennapi konkrétságában *látható-hallható*, elektronikus képként rögzített, sugárzott, újrajátszott „történelem", ez a *történelem utáni* - posztmodern - „történelem" naivvá vagy anakronisztikussá, nevetségessé vagy álnok „tartuffe-ködéssé" tesz minden ilyen hitet, hiszen a *nemlétezőbe* vetik, amelyről - rosszabb esetben - még azt is tudják, hogy *nem létezik.* A XX. század végén egy ilyen hit a Történelemben - mint „testet öltött Igében", mint egyetlen és egységes értelmi világban - leginkább a politikai-hatalmi aspirációk ideologikus eltakarása: hazugság és szemfényvesztés, amely arra irányul, hogy a Történelem „igazi", „valóságos" (értsd: „egyetlen", „egyedül helyes") olvasatának megteremtése, az úgynevezett „fehér foltok" eltüntetése ürügyén a *Történelem felkentjeként* az éppen uralomra jutott politikai csoportot ismertesse el. A politikai hatalomnak ez a *historizáló legitimálási kényszere és kényszerképzete* (mint a racionális legitimáció megfejelése vagy megcsappanásának ellensúlyozása) hiábavaló és hatástalan a *történelem utáni* „szép, új világállapotban": erőszakoltan és merő erőszakoskodásként hat és visszatetszést szül egy olyan társadalomban, amely nem ideológiai okokból veszítette el a történelmet mint totális értelmi világot, mint értelmezési kulcsot és szervezőelvet. Minél inkább túlteng az új kelet-európai uralmi elitekben a „történészi" és „literátor" elem (azt is mondhatnánk: az „ideologikus" elem), annál erősebb a hit, hogy a legitimáció-fogyasztást történelmi elhivatottsággal, történetbe merüléssel, a *közelmúlt rémképeinek* és a *távolmúlt*, *az ősmúlt paradicsomképének* felmutatásával pótolni lehet. Mindez azonban egy olyan világban, ahol a könyvből elektronikus képernyő, az olvasóból néző, azaz Szem, a történetíróból operatőr és rendező, azaz Filmszem lett, ahol szemünkkel és fülünkkel *érzékileg* (ha nem is értelem nélkül) vesszük birtokba a történő világot, s ahol ama „élő forrás" kiapadt, szentség és mindent egyetlen értelmi egésszé szervező mélyebb szellemi elv sehol, nos, egy ilyen világban a hagyományos modern manipuláció, az *ideologikus propaganda*, az indoktrináció, a tömegtudat verbális megszállása és irányítása, a történetiségből „kiágyazódott" elektronikusan és globálisan vezényelt tömegtudat visszagyömöszölése a historizáló államnacionalizmus történelmébe, reménytelenül megreked a veretes, ám hatástalan, erőszakos, ám unalmas és ellenszenves *retorika* szintjén. Egészen *más típusú*, a média-univerzum új realitásaival összhangban álló manipulációra van szükség ahhoz, hogy egy uralmi elit legitimitását elismertesse, uralmi teljesítményét sikerként

* Megjelent a *Liget* 1994/2. számában. A tanulmány megtalálható a szerző *A tények és a lények* című kötetében (Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 1995, 76-90.).

elkönyveltesse a társadalommal. Nem elég retorikailag jelen lenni, retorikailag uralni az új médiumokat. Ez éppen ellenkező hatást vált ki, mint azt 1993-94-ben a magyar televíziózás tapasztalata megmutatta.

1.

Jelen lenni, megvalósulni, történelemmé válni, halhatatlanulni mást jelentett az „elsődleges szóbeliség" prehisztorikus világállapotában, mást jelentett az írásbeliség, a nyomtatás történeti, modern világállapotában, és más jelent napjainkban, amikor a technikai kép *közvetíti*, azaz egyben *alkotja* a világot. Hiszen a technológia - mint azt Platón *Phaidroszá*ban az írás technikáját feltaláló egyiptomi isten, Theuth ellenében Thamusz király hangsúlyozza már - nem semleges eszköz, nem puszta tükör, amiben mindig *ugyanaz* jelenik meg, csak minden új találmánnyal *tökéletesebb, pontosabb, kivehetőbb, ellenőrizhetőbb* formában. Az új technológia, esetünkben az új médium kreálja is a világot, mássá teszi azt, amit új módon és sajátos módon közvetít, s azt is, aki e közvetítés révén fogja fel, érzékeli és értelmezi a létezőt, vagyis világot teremt. *A médium az üzenet* - fogalmazta meg a „Gutenberg-Galaxis" alkonyán Marshall McLuhan. Az írás, a távíró, a telefon, a nyomtatott napi sajtó, az elektronikus vagy technikai kép - mint arra Neil Postman mutat rá *Technopólium* című könyvében - e médiumok használatának struktúrájából fakadóan változtatja meg az „emlékezet", a „tudás", az „igazság" és a „törvény" fogalmát. A pap prédikációja a templomban a hívők előtt és a televízió képernyőjén a nézők előtt nem ugyanaz a prédikáció. Ugyanígy változik meg a tudás jelentése a tanár előadásában az előadóteremben, tanítványai előtt és a képernyőn, még ha épp tanítványaihoz beszél is. Nem is szólva a politikusról, aki az élő szó hatóerejét és a „közösségi teret", a fórumot elveszítve, a technikai képek „tudományos és technikai diskurzusának radikális politikaellenességét" (Vilém Flusser) csak úgy fordíthatja a maga javára, ha megszűnik politikus lenni, s a „privát térben", a „magánlakások" terepében, a képernyőn *sztárrá* lesz; aki nem szavakkal és fogalmakkal az értelemre, hanem megjelenésének, látványának képével mágikusan a tudattalanra hat: megbűvöl, elvarázsol, megszédít, révületbe ejt.

Korunkban közvetítettnek, azaz *mediatizáltnak* lenni annyi, mint *belekerülni a képbe*, méghozzá a technikai képbe, főképpen a tévéképbe, de a fényképbe, videoképbe, a számítógép képernyőjének képébe is. Ez biztosítja, hogy bármi és bárki egy pillanat alatt elérhető, látható és hallható, visszajátszható és visszahallgatható, ellenőrizhető és mozgósítható legyen. Megvalósulni, azaz *a valóság hatásával* bíró *lényekké* válni manapság annyi, mint megvalótlanulni a *képtelen életben,* megtestesülni annyi, mint elveszíteni testi valóságunkat és képpé, illetve képnézővé válni. A képként érzékelt és megértett világban fokozatosan elveszítjük saját testi-lelki terünket, a kiterjedést és a folytonosságot a *valóságosság* érzéki-szellemi megtapasztalását: a végén már ki sem mozdulunk a képből, egyhelyben maradunk, ugyanis *ültő helyünkben* és egyben e helyzet foglyaivá leszünk. A „siége"-ből - Paul Virillio szójátékával élve - „piége", azaz „ültő-helyből" „csapdahely", „kelepce" lesz. Igaz, a „privát tér" *ültő helye* nem ugyanaz a csapda mindenki számára. Az erkölcsi lény, ha ugyan egy modernitás utáni ember kizárólag önnön erejére hagyatkozva erkölcsileg össze tudja még szedni magát (ami, tegyük hozzá ebből az alkalomból: a legritkább eset), az ültő hely csapdáját is erkölcsileg fogja fel - börtönhelyként, *cellaként*, ahová ki- vagy bezáratott, s ahol rosszul érzi magát (ahogy Franz Kafka fordítja visszájára dermesztő iróniával a polgári bensőség és öntudat formuláját: „Az én cellám - az én váram"). A cella rácsainak tehetetlen ráncigálása és a küzdelem a cellafallal („A küzdelem a cellafallal - írja naplójegyzetében Kafka - döntetlenre áll") - ez maga az erkölcsi tudat az abszurd

léthelyzetében. Az esztéta viszont, aki pedig Utániában leginkább és leggyakrabban vagyunk, ültő helyünk csapdáját *páholyként* értelmezi, ahonnan - mintegy a tévékép résén vagy kulcslyukán keresztül - a voyeur, a leselkedő érzéki pillantása nyílik rá a világra, hogy merőben érzéki élvezete - a „megszerzés öröme", a „kíváncsiság öröme", az „értesülés öröme" - tárgyává tegye azt, s nagyon is jól érezze magát ebben a páholyban. Legtöbbször persze egyszerre lesz *cella* és *páholy* is a „piége"-zsé vált „siége" korunk utánembere számára. De talán éppen ez a *cella-páholy*, éppen ez az egyszerre erkölcsi és esztétikai lény lesz a kiindulópontja egy szép, új *esztétikai világállapotnak*, s éppen az esztétikai révén válik lehetségessé, hogy minden egyes induviduum az egész világért érezzen egyetemes erkölcsi felelősséget. Ezzel azonban, úgy látszik, kissé előreszaladtunk mind tárgyunk voltaképpeni kifejtésében, mind az időben.

2.

Jelen lenni a posztmodern médiauniverzumban annyi, mint *képbe kerülni.* Aki nincs a képben - nem létezik, pontosabban szólva: létezését nem ismerik el valóságosnak, ha formálisan nem is tagadják. *Nem számít*, hacsak nem mint *szám*, számosállat a személyi nyilvántartás, a személyi számok világában. S megfordítva: bárki vagy bármi kerül a képbe - ámokfutótól a pártvezérig, államfőktől a repülőgépeltérítőkig, utcai balesettől a holdra szállásig, mosóporreklámtól a modern képzőművészetig - mindez valóságosabb, valószerűbb, ha csak a kép fellobbanásának pillanatáig is, mint az, aki és ami a nem-képi világban rekedt, a láthatatlanban - tehát lényegtelenben - kuksol, mert - esetleg természeténél fogva - nem képes láthatóvá válni a képernyőn, vagy fellázadva a - Baudrillard elhíresült fogalmát kölcsön véve - Simulacrum ellen, hátat fordít az elektronikus képpé lett világnak, kivonul a képből a valóság enyhet adó képtelenségébe (a kép felől nézve: alámerül a nemlétbe, eltűnik a sivatagban). Nem csoda, ha korunkban a lények és létezők seregestül igyekeznek a Kép felé, a Képbe, hogy elnyelje őket az isteni Simulacrum, és képpé lényegüljenek át: üdvözüljenek. Isten éberen figyelő szemét, amely a szentháromságot szimbolizáló háromszögben ma is ott látható az oltárok felett, a XX. században a „filmszem", a kamera mindent látó, személytelen és részvétlen üvegszeme váltotta fel. Ebbe néz, ez elől menekül, rejtőzködik, vagy ez elé áll, ide tolakszik mindenki, aki a Simulacrumban él, jó és rossz egyaránt. Nem csoda, hiszen a megvalósulás, az üdvözülés a tét: lett légyen bármily „lényeges", „igaz", „jó" vagy „szép" valami, ha *képtelen*, ha kimarad vagy kiszorul a képből, ha a kamera „szem elől" veszti, létezése valóságosságát veszti el, semmivé lesz.

Elég tíz percet beszélni a legidétlenebb értelmiségi csevegőműsorban, amelynek nézettségi - s pláne tetszési - indexe oly alacsony, hogy talán már nem is mérhető, s másnap mégis lépten-nyomon tapasztalni fogjuk e jótékony átváltozás áldásos hatását: szomszédunk cinkos mosollyal üdvözöl a lépcsőházban („Láttuk ám tegnap!"), az utcán, a metróban, az üzletben pedig a „beazonosítás" műveletével bíbelődő tétova tekinteteket kaphatunk el magunkon. Hol itt, hol ott biztosítanak arról, hogy tegnap este *láttak minket képernyőn (megjelentünk nekik!)*, mintha ez a látás valamiért fontosabb lenne annál a látásnál, ami találkozásunkkor éppen megesik, mintha tegnap este - a kép által - bizonyosodhattak volna meg arról, hogy csakugyan létezünk, s a képember magasabb rendű valóságából valamit még őriznénk magunkban. Mert nemcsak a *ráismerés,* az *azonosítás* („ő az!") gyerekes öröme dolgozik ilyenkor a *nézőben*, hanem a képpel érintkezés varázslata, a csodálat, az áhítat, sőt egyfajta beavatottság érzése, amely a kép - a képpé vált, ám a képből most visszatért, de azért e képvarázslatból valamit mégis megőrző lény - ilyen közelségből (a kép a szomszédom, a kép az utastársam, a kép a vásárlóm) táplálkozik. Aki *itt* van, mellettem, azért pillantható meg, mert egy pillanatig ott

volt, a képernyő úgynevezett „reálidejében”, a most-ban és e világi találkozásunk most-ján e túlvilági most (a képernyő most-ja) jótékonyan átdereng.

Egyfelől tehát bármi valóságosan létező rászorul a képre, hogy valóságosságát elismertesse, hogy valósága a Simulacrumban *létrejöjjön*, másfelől bármi, ami a képbe kerül, képként megelevenedik, valósággal fog bírni, merőben függetlenül attól, „megfelel-e” neki valami a képen kívüli világban, van-e referense. A képen kívül nincs világ, aki nem képet néz és képet lát - világtalan. A „virtuális valóságok” fogalma még a régi látásmódra és észjárásra vall, a látszólagos és az igazi megkülönböztetésén alapul, holott mindaz, ami a képernyőn megjelenik, virtuális, merőben függetlenül attól, van-e referense avagy nincsen, s megfordítva - a történelem utáni, a képbeli ember szemével nézve - egyedül az valóságos, ami a képernyőn megjelenik, s így megint nem lehet megkülönböztetni „virtuálist” és „valóságost”. Nemcsak érdektelen, hanem megfoghatatlan, kideríthetetlen is, hogy ami képbe kerül, képpé válik, annak megfelel-e valami a képen-kívüli, a képtől megkülönböztethető valóságban (ki különböztethetné meg és milyen alapon?), avagy sem, hiszen a kép nem ebből a képen kívüli, képen túli valóságból nyeri igazságát, hanem *magamagából.* A kép a Valóságok Valósága, amely valósággal ruház fel és a valóságból taszít ki, *tőle függ*, mi lesz valósággá és mi nem. Ez az a fordulat „kép” és „valóság” viszonyában, amelyet Jean Baudrillard már idézett Simulacrum fogalma fejez ki: a „kép”, amely „valóság” nélkül maradt, maga lesz a legmagasabb rendű valóság.

Ezért siet, tülekszik, tolakszik minden létező a kamera felé, ezért szomjazik, epekedik *kép* (azaz *valóság*) után, mintha a Teremtő Isten kegyelmébe akarna férkőzni, hogy *őt* teremtse meg, őt ruházza föl valósággal, léttel, s végre-valahára *árnyékból hús-vér valóság, igazi lény* (értsd: kép) legyen. Persze, a Simulacrumra is reflektáló, az Utániának is utánajáró, *korszerűtlenül* modern ember éppen fordítva látja ezt az átváltozást: az ő szeme láttára hús-vér lények, testes-lelkes emberek, közösségek, intézmények, tárgyiasságok, háborúk és forradalmak, politikusok és művészek könyörögnek és tülekszenek a kamera felé *azért*, hogy elveszíthessék a Simulacrumban lényegtelenné váló, zavaró és feszélyező valóságosságukat, hogy súlytalan árnyékká, tovatűnő elektronikus vibrációvá, látomássá, álommá, füstté és köddé váljanak, s „ez a világ csak egy ablak” legyen. Mintha csak a Kelet vallási bölcsességét - mindenféle szakrális és transzcendentális vonatkozás nélkül, tisztán technológiailag - a Nyugat valósítaná meg napjainkban: a „világtól”, „önmagunktól”, a „szabadság” terhétől és „valóságosságunk” kínjától nem szellemi erőfeszítés és egész életen át tartó lelki öntökéletesítés, hanem technikai csodák, pirulák, narkotikus tudattörlés, a Simulacrum szabadítana meg.

3.

Az elektronikus kép tehát nem egyszerűen új, rendkívül hatékony médium a valóság közvetítésére, nem puszta eszköz, amellyel bizonyos politikai, gazdasági, didaktikai vagy kulturális célkitűzések újszerűen és nagyobb hatásfokkal érhetők el, mint régen, hanem maga a legfőbb valóság. A holdra szállás *egyenes adásban* közvetítése a Holdról nem pusztán technikai csoda volt, amely - a felvilágosodás korának szellemében - az Ember nagyságát, a Haladást és - a romantika korának szellemében - a Nemzet - az amerikai nemzet és egyben a nyugati civilizáció - nagyságát szimbolizálta (az „oroszokkal”, a „keleti civilizációval” szemben!), hanem az új médiauniverzum, a Simulacrum születésének pillanata is. Mert nem csupán azt jelentette, hogy bemutatva a holdra szállást *hírt adnak* egy - az egész emberiség számára sorsdöntő - eseményről, hanem azt is, hogy a holdra szállás csak így - elektronikus kép által - *történhetett meg*, csak így válhatott *teljes egészében* valóságos eseménnyé. Ha nem

került volna képbe, ha csupán elbeszélés, hallomás, tudósítás útján közvetítették volna megtörténtét, akkor valóságosságán esett volna csorba. Még tovább: a holdra szállás egyidejűleg sugárzott, rögzített, visszajátszható technikai képe a valóság azonosításának szolgálatában állt. A technikai tökélybe vetett *modern hit* annál könnyebben fogadja el valaminek a valóságosságát, *tényleges bekövetkezését*, minél tökéletesebb, minél teljesebb *technikai lenyomata* maradt. A technikai médiumok révén rögzített vagy rögzült tapasztalati világ *nyommá* válik, méghozzá olyan nyommá, amely nemcsak a szavak, de maga e világ ellen tanúskodik, ha kell. Sőt, a magnószalagon rögzített, mintegy *tetten ért* szavak tanúságtétele is meggyőzőbb a perbe fogott vádlott saját szavainál. A technikai médiumok a bizonyítóerő és az igazságérték szempontjából *felmenő sort* alkotnak: a magnószalagon rögzített telefonbeszélgetés „szavai" perdöntőbbek, mint a beismerés vagy a tanúságtétel szavai, a videofelvétel perdöntőbb egy magnófelvételnél (föltéve, hogy *technikai szempontból* kifogástalannak, kikezdhetetlennek találtatik). Végtére is egy videofelvétel „kitakarhatja" a magnón rögzített telefonbeszélgetés „kontextusát", például kiderülhet, hogy amikor a gyanúsított azokat - a bűnösségét bizonyító - szavakat mondta, akkor éppen egy pisztoly csöve meredt a halántékának stb. stb. Csakhogy éppen a *technikai kép* természeténél fogva, ugyanis a rögzítés tisztán technikai jellege, személytelensége, „objektivitása" miatt, a legkiagyaltabb, legmegrendezettebb, előzetesen beállított szituáció is úgy adható el, mint valóság, mint a szavak valóságánál igazibb, szemmel látható, füllel hallható bizonyosság arról, ami igazában történt. Nyilvánvaló, hogy technikai képekkel (és itt nem is e képek manipulációjáról beszélek) bármikor előállítható és törölhető a valóság, sőt, minden cáfolható és kétségbevonható, ami technikailag egyszerűen nem fér a képbe, ami nem idézhető fel a technikai reprodukció formáiban, láthatóan és hallhatóan. (...)

A technika vallásának korában a technika csodáit is csak a technikai kép új médiuma közvetítheti úgy, hogy hinni lehessen bennük. Az ürrepülések kezdetén, mikor a televíziós egyenes adás még nem hozhatta közel mindenkihez az ürrepülés tényét, bizonyos gyanakvás és hitetlenkedés lengte körül a technikai csodát, például Gagarin űrutazását, aminek aztán a nyomtatott napisajtó hagyományos médiumában kellett még megtörténnie ahhoz, hogy hihető legyen. Valójában persze semmiféle „egyenes adás", „televíziós közvetítés", „videofelvétel" nem lehet bizonyíték arra, hogy amit a képen látunk, az valóban megtörtént. Éppen nemrégiben „került a képbe" egy időre az az amerikai, aki a nevezetes holdra szállást rögzítő képszalagról azt állította, hogy az egy amerikai filmstúdióban készült, és állítását a látható-hallható kép technikai elemzésével támasztotta alá. Mármost a tévékép valóságosságának kétségbevonása (a holdra szállásra egy filmstúdióban került sor) egyben a holdra szállás megtörténésének kétségbevonását is jelentette, és föl sem merült, hogy a holdra szállás akkor is megtörténhetett, ha a róla készült - egyenes adásként - sugárzott filmfelvétel nem volt egyéb hamisítványnál (amiről egyébként szó sincs). Ugyanígy, „tisztán" technikai érvekkel bizonyította nemrég egy amerikai gázkamra-tervezőmérnök, hogy Auschwitzban *nem működhettek* gázkamrák, és ugyanígy - az esemény valóságossága helyett a kép technikai paramétereit firtató eljárással - cáfolták a Parlament előtti rendbontás fasisztoid színezetét ama emlékezetes október 23-án, amikor a magyar köztársasági elnökbe belefojtották a szót. Mindez előadható szkeptikus változatban is: lehet, hogy volt holdra szállás, ám a róla készült filmfelvételek nem a Holdon, hanem egy stúdióban készültek, lehet, hogy volt holocaust, ám a mérnök ember szakszerűségével és tárgyilagosságával leírt gázkamrák technikailag alkalmatlanok voltak emberek tömeges megsemmisítésére, lehet, hogy voltak újfasiszta sihederek a Parlament előtti téren 1992 október 23-án, de az eseményekről készült felvételek manipuláltak, s nem bizonyíthatják ezt, mert „ez a kazetta nem az a kazetta" stb. stb. Vagyis, hogy valami valóságosan megtörtént-e vagy nem történt meg, *technikai képének függvényévé*

válik, az igazság és valótlanság merőben technikai-rögzítési kérdéssé lesz, s a képen kívüli, képből kiesett valóság és főként igazság, a képpel vagy a kép tisztán technikai cáfolatával (muster-master) eltüntethető, legalábbis megkérdőjelezhető. Ha a szó mélyebb, szellemi értelmében vett valóság, a világ valósága elillan, és a valóságosság a technikai kép - fénykép, telekép, videokép - attribútuma lesz, akkor mind a valóság előállítása, mind az „előállt" valóság cáfolata, tagadása, eltüntetése merőben képtechnikai kérdéssé válik, attól függően, hogy a képekért, vagyis *a szimbolikus uralomért* folyó szüntelen harc szereplői közül kinek van elég befolyása ahhoz, hogy a neki kedvező, őt igazoló valóságot előállítsa, és a neki kedvezőtlen, szimbolikus uralmát kikezdő valóságot eltüntesse. Régen, az írásbeliség korában ez a *szövegek* előállítását és eltüntetését jelentette (könyvek, kéziratok elkobzását, máglyára küldését, bezúzását), napjainkban, az elektronikus kép uralmának korában a technikai képekben megjelenő valóság előállításának és eltüntetésének monopóliuma a tét az uralmi elit számára. Régen az eretnek vagy a szimbolikus uralom ellen lázadó szövegeket szent szövegekkel és Isten „földi helytartójának" tekintélyére hivatkozva cáfolták. Napjainkban az „eretnek", a hatalmat gyakorló politikai elitcsoport szimbolikus uralmát kikezdő video-felvételeket más „engedelmes" és „hűséges" videofelvételekkel és a Technika Istenének „földi helytartója" - például a Sony cég - tekintélyére hivatkozva, istenérvek helyett technikai érvekkel igyekeznek cáfolni, míg sor nem kerül az inkriminált kazettának és készítőinek a Simulacrumból való kitiltására és kiűzésére.

4.

Az „igazság", a „megismerés", a „tudás" fogalmának történelem utáni értékelése szempontjából semmi különbség sincs a holdra szállás *technikai képének* merőben technikai cáfolata és - mondjuk egy ufó-jelenség *technikai képekkel* való bizonyítása között. Végső soron tehát maga a technikai kép hozza létre a szükséges jelentést, a valóságosság értékét, az ufót mint „másik világot". Innentől kezdve már csak az a kérdés, hogy a felvétel technikailag kifogástalan-e, vagyis nem hamisítvány, trükk, montírozás eredménye. Előlépnek tehát azok a szakemberek, akik már nem az ufológusok megszállott, kétes hitelű kasztjába tartoznak, hanem a „semleges", „objektív" technikai tudás letéteményesei és haszonélvezői, ugyanis az új technikai médiumok kezelésének szakértői, akik már nem azt vizsgálják, hogy az ufóról készült fénykép vagy videofelvétel egyezik-e valamilyen *különös valósággal* a képen kívüli, a képet megelőző világban (ez most már érdektelen), hanem hogy egyezik-e önmagával, vagyis technikailag szabályosan állították-e elő a valóságot. Végső soron most már mellékes, hogy egy ufójelenség vagy egy politikai esemény technikai képéről van-e szó. Immár ezt is, azt is ufóként veszik szemügyre, ufóként „veszik számításba" (lehet, hogy volt, lehet, hogy nem), legalábbis addig, amíg meg nem érkezik a technikai kép által a Simulacrum bizonyosságába, vagyis az eltűnés, a megfoghatatlanság, a kísértetlét bizonyosságába, amit a technikába vetett vallásos hit tesz azzá.

A technika-vallás modern hite nem a hallásból, hanem a látásból ered. Ha Istenről a hagyományos egyházak - technikai szempontból hiteles, illetve hitelesített - fotográfiákat, netán videofelvételeket tudnának produkálni korunk technikavallásos emberének, akkor talán még Isten létezését is elhinné (így azonban maradnak az ufók). Mi sem jellemzőbb korunkra az úgynevezett torinói lepel titkának megfejtésénél, amely szerint ez a lepel mintegy természetfényképként őrizte meg a kiterített Jézus testének, arcának lenyomatát: így tanúsítja, így *hozza létre* Jézus immár *hiányzó* valóságát a modern világállapotban ennek a régi kegytárgynak a technicista-tudományos újraértelmezése.

A technikai kép látásában gyökerező modern hit nézőpontjából például minden kétséget kizáróan ufó-jelenségnek bizonyult a már idézett politikai eset, amikor az október 23-i ünnepségen, a Parlament előtt köztársasági elnökünkbe fojtották a szót a magyarságügyben legilletékesebb magyarok, akik szigorúan a „ki a jobb?" álláspontjáról ítélik meg ország és világ helyzetét (s innen nézve a válasz nem lehet kétséges: „magyarok!"). A szóban forgó jelenségnek ugyanis már megfigyelése napján, október 23-án - jóllehet legalább annyi szemtanúja volt, mint egy közepes nagyságú ufónak - a technikai kép bizonyságára volt szüksége ahhoz, hogy egyáltalán megtörténhessen, hogy elismertesse valódiságát. Ha nem kerül a képernyőre, akkor bizony csak egy „ismeretlen repülő objektum" - nos, legyen: „ismeretlen, repülő politikai objektum" - marad, amelyről legfeljebb *szemtanúk szavai* számolnak be, nyilván ellentmondásosan és zavarosan, alig hihetően a modern képnézők számára. Csakhogy - mindazok balszerencséjére, akik ellenzéki pártok és általuk megtévesztett tömegek optikai csalásaként, illetve csalódásaként állíthatták volna be ezt a sötétségjelenséget, ezt a politikai napfogyatkozást - a botránynt elektronikus kép is rögzítette, „befogta" azt mintegy az ünnepségről tudósítást készítő tévések kamerája. Saját szemüknek talán el sem hitték volna, amit láttak, ha nem rögzíti a videokamera. Mármost *ettől kezdve* azok számára, akik a megtörténtet meg-nem-történtté, a valóságot látszattá és csalássá szerették volna tenni, egyetlen lehetőség maradt: a sugárzott és rögzített videokép tisztán technikai cáfolata. Miután *szavakkal* (verbális támadással, feljelentéssel, ideológiai vádaskodással) nem sikerült kiszorítani a *képből* a valóságot, maradt a „semleges", technikai bizonyítás, a *kép tisztán technikai értelemben vett képtelenségének* (de már nem valótlanságának!) bizonyítása: *ez a* kazetta nem lehet *az a* kazetta, akkor pedig...

Ami kulturális szempontból merőben új volt ebben a *technikai bizonyítási eljárásban*, az annak belátása, hogy a hagyományos politikai hazugság érvényesítéséhez és az igazság elhallgatásához (vagy hazugságként való inszinuálásához) nem elégségesek a hagyományos eszközök (cenzúra, szemtanúk vallomása, vádirat, koncepciós per, feljelentés, tehát szavak), hanem új eszközökre van szükség, amelyek adekvátak a technikai képek univerzumának. Merő véletlen volt ugyanis, hogy *ezúttal* az „igazság" a technikai kép oldalán állt. A Simulacrumban mindig a kép oldalán áll az „igazság", és ezért a képet *képekkel* kell megingatni, kikezdeni, cáfolni ahhoz, hogy más „igazságot" fogadhassunk el. (Ne feledjük, hogy a tévé alelnöke által kezdeményezett technikai eljárást, a SONY cég levelével, az érintettek első és második sajtóértekezletének egybemontírozásával, Bánó verítékező homlokával stb. stb. *képként* jelenítették meg, képként igazolták, és nem is sikertelenül.) Merő véletlen tehát, s részben modernizációs lemaradásunk az oka, hogy nálunk a *technikai kép* még valóságos szabadságharcot folytathat az írásbeliség és nyomtatás korszakához kötődő történeti és politikai tudat verbális hazugságai és ideológiai ködképei ellen, s ebbe a harcban a technikai kép *visszavezethet* a valóságos történéshez, az igazsághoz, holott el kellene vágnia tőle, mint a kiteljesült Simulacrumban. Merem állítani, hogy nálunk még a szemben álló politikai oldalak sem annyira érdekek és elvek, mint inkább médiumok és szaktudások mentén válnak szét és konfrontálódnak egymással. A posztmodern Simulacrum-kritika nehézsége pedig számunkra abból adódik, hogy még el sem jutottunk a Simulacrum „szép, új világába", hogy a *normális* modern és posztmodern rossznál még rosszabb is jöhet e tájakon, ugyanis a modern rossz „fundamentalista" *jóvátevése*, a „régi jó" helyreállítása erőszakkal és ideológiával.

6.

Mi is történt itt tehát? Az történt, hogy a technikai képről lemaradtak a még ma is *szavakon lovagló* maradi honfiúk és honleányok, akik régimódi hazugságokból próbálnak megélni, és kultúrájuk, szocializációjuk okán *képtelenek kép által képünkbe hazudni*, vagyis nem ismerik, nem beszélik az újmódi hazudozás nyelvét, a technikai képek beszédmódját, ez egyszer kivételesen egy modern eszközhöz, a technikai érvelés és bizonyítás eszközéhez nyúltak. Nem arról szólt immár a bizonyítási eljárás, hogy ami megtörtént, az a *valóságban* is megtörtént-e (istenem, hol vagyunk már a valóságtól"!), hanem arról, hogy ami a kazettán rögzítve van, technikailag szabályosan van-e rögzítve, rajta van-e a kazettán, és mi módon került rá, ami *éppen* rajta van? „Valóságbizonyítás" helyett - nagyon is leleményesen, nagyon is a modern technika-vallás hitelveivel összhangban - „kazetta-bizonyítást" rendeltek el. Tüstént megjelentek a független szakértők, pontosabban szólva, a SONY cég független szakértelmének bizonyítási eszközként való felhasználása az eljárás során. A képen képileg rögzített *valóság* helyett *a kép valósága*, a *ténybeli* valóság helyett a *kép ténye* vált kérdésessé, miután *kiderült* - azaz a politikai szenvedélyektől mentes, csoportérdekeken felülálló, objektív szakmai vizsgálat, a műszerek pártatlanul kiderítették -, hogy *az a* kazetta nem lehet *az a* kazetta, a kép *technikailag tisztátalan*, és ezt a nem-azonosságot és tisztátalanságot képként tárták a nézők szeme elé. És itt jön az a fordulat, amit bízvást nevezhetünk szenzációsnak: a kazettán rögzített *képek ténye* nem vágott egybe a hírműsor főszerkesztőjének *szavaival*, melyekkel az általa összehívott sajtóértekezleten - közvetlenül a vád megfogalmazása után - a képek tényének hitelessége mellett *tanúskodott.* Ezzel a fordulattal az új elektromos médium, a technikai kép kulturális előnyben és fölényben lévő képviselői (vagyis az „Egyenleg" című hírműsor készítői) hirtelen *a szavak oldalán* találták magukat (vagyis a *nem nyerő* oldalon), míg a hagyományos médiumhoz - az írásbeliséghez, a nyomtatott szóhoz - kötődő reakció képviselői a technikai szaktudás pengéjét villogtatták, a *valóság demiurgoszaként* megnyilvánuló technikai kép logikáját érvényesítették azokkal szemben, akiknek csak szavaik maradtak (oly leleményesen, hogy a sajtóértekezlet televíziós *képét* fordították az itt elhangzó *szavak* ellen). Olyannyira csak szavaik maradtak a képernyőről száműzötteknek, hogy a hírműsor főszerkesztőjének *vissza kellett térnie* a könyvhöz, mondhatni, a Lumiére-galaxisból a Gutenberg-galaxisba, ami ebben az esetben az igazság *kulturális vereségével* egyenlő.

Attól a pillanattól fogva, hogy az október 23-i politikai botrány *technikai képe* - az „Egyenleg" felvétele - *azt állította* (és ez nem a hírolvasó szerkesztő, hanem a médium „állítása" volt), hogy *ez történt* a Parlament előtt (nem csalás, nem ámítás, a kamera nem hazudik!), vagyis a valóság mintegy átköltözött a képbe, nos, attól fogva már nem kellett arról beszélni, hogy mi is történt, ki a felelős ezért, és mi a jelentősége a történteknek (ezt ugyanis mindenki másképp látta, másképp interpretálta, attól függően, hol állt, mit látott és mit akart látni), csak arról, *valóságos-e* - vagyis kiállja-e a technikai ellenőrzés próbáját - az eseményekről készült felvétel, a technikai kép. Ha a technikai vizsgálat azt bizonyítja, hogy a kép technikailag képtelenség, akkor az a valóság, amelyet a kép állít vagy létrehoz, szintén nem létezik, merő kiagyalás, rosszhiszemű konstrukció, rémtörténet. Persze, megfordítva is igaz: ha a kazettáról bebizonyosodik egy újabb technikai vizsgálat során, hogy *az ami*, és a felvételek technikailag kifogástalanok, akkor végre a Kossuth Lajos téri ufó-jelenség is bizonyítást nyer. *Simulacrum Simulacrorum!*

„Szép új világkép”

Hirsch Tibor: Randevú a kompjuterrel

Az interaktív játék[*]

A hangos-zenés-mozgóképes CD-ROM, amivel éppen ismerkedem, valamilyen könnyű pornó lehet, de órák múlva - tehát soha - nem jutok el odáig, hogy ez biztosan kiderüljön. *A Man Enough* (Eléggé férfi) angol nyelvű CD-ROM fülszövege csak a „világ legtökéletesebb társasági gyakorló szoftvereként” dicséri a terméket, egy később kezembe kerülő magyar nyelvű multimédia-katalógus viszont azt mondja, hogy a lányok, ha jobban teszem a dolgom, később levetkőztek volna.

Ismerős közhely: a művészet-fogyasztás kaland. A művészfilmnézés hasonlóképpen. Kétesélyes vállalkozás, még akkor is, ha nincs szó szerint megfejtés, ha a mű amúgy nem enigma-természetű. Hiszen ha hat ránk, „miénk lesz”, megkapjuk, amiért elindultunk. Ha pedig nem, időnket és önbizalmunkat pazaroltuk. A szórakoztató mozi viszont nem a mi kalandunk, hanem a produceré. Szórakoztatást ígér: nem biztos, hogy betartja, de az legalább az ő felelőssége - az ő üzlete.

Azt a multimédiás izét, amely most éppen a képernyőhöz köt, természetesen tömegszórakoztatásra szánták. Természetesen nem elit-művészet. És lám kiderül, hogy ez is (mint minden játék) valami hasonló kezdeti izgalmat föltételez, a motiváltság hasonló reflexeit, mintha magas esztétikai értékeket kívánnék birtokba venni. Ami interaktív, az ugyanis mindenképpen kaland: populáris és elit-változatban is. És bár a multimédiás magasművészet még ritka, mint a fehér holló, az már most bizonyos, hogy saját közegének tisztán szórakoztató produkciói nem ebben a tekintetben fognak majd különbözni tőle.

A cyber-világ néző-játékosa szórakozás közben sem nyer biztos élvezetet. Ha újra és újra lekaszabolnak engem, aki pedig magam vagyok a pozitív hős, ha szépreményű kiválasztottként sem tudok mit kezdeni a nehezen megszerzett csodakarddal, ha sohasem tudom meg, mi van az utolsó, titkos teremben - akkor sem kérhetem vissza a mozijegy árát. A CD-ROM-ét sem. Ahol interaktivitás van, ott munka is van. Ott bizony vállalkozni kell. Akár katarzist hajszol az ember, akár nőket vetkőztet.

Az persze szokatlan, hogy ezúttal az ígéret tárgyát is bizonytalanság lengi körül. De bele kell nyugodnunk: az élet is leírás nélküli játék, és menet közben derül ki, mit is érdemes akarni benne. Talán éppen ezért, a legújabb cyber-divat szerinti látszat-világokhoz nem jár valóságos világbeli füzetecske. A Teremtő egy gyorsan bepötyöghető kurta betűsorral (ez a te dolgod: kötelezd csak el magad) belök a képernyő mögé, és azután egyedül hagy. Ennél a mostani kalandnál a vetkőzés ígérete egyébként tényleg ott lebeg a monitor és a tápegység testmeleg aurájában. Érezni, ha túlságosan közelhajolunk. A feladat is kiderül valahogy: több lány közül egérkattintással választhatunk, előtte megfigyeljük őket töredéknyi mozgóképen, meghallgatunk szájukból néhány mondatot, azután *leszólítjuk azt az egyet.*

Innentől kezdve jöhetnek a jó és a rossz, de leginkább az eredetileg is keserédes kamaszkori emlékek. Egy játék, ami fájni tud. Mindjárt a leszólítás! A gép elém tár féltucat szöveg-

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1995./11. számában.

alternatívát. Választanom kell. Az egyik mondatot én magam finnyásan nem vállalom, a másikról biztosan érzem, hogy ennek a nőnek nem lesz kedvére való, a harmadik meg tele van rafinált angol stílusfordulatokkal. Értem, de nem érzem eléggé. Mellétalálok. A lány éppen úgy biggyeszti a száját, úgy rántja meg a vállát, mint az a valaki réges-régen. Mond valami rövid elutasítót. Orrhangú amerikai szleng, rossz hangszórókon keresztül. Most igazán nem értem. Egér-kattintással megismételtetem a szöveget. Először, másodszor, harmadszor. A gép egy ideig úgy tesz, mintha gép volna, aztán, mire hátra mernék dőlni a székben, megint nővé változik. „Süket vagy?" Ez az oda-vissza játék látszat és foglalata, nő és gép között - csúnya, övön aluli csapda volt. Régen ilyenkor sajnáltam magam. De máris itt az újabb alternatíva-sor. Egyszerre megérzem, hogy már a kezdet-kezdetén elrontottam. Mert nekem az a lány kellett, akinek az a szöveg tetszene, amire én sohasem merek rákattintani... Ez mindig így volt, és lám, most is így van. Nagy felismerés, rácsodálkozás bizonyos ismert, ismétlődő, de most gépi úron is modellált életcsapdákra. Igazi reveláció, amit ennek a pompás szenvedés-szimulátornak köszönhetek. Csakhogy most sincs idő mindezt összevetni a hús-vér emlékekkel. Hív a jelen, hív a gép. Ez épp olyan tenyérizzasztós helyzet, mint régen bármikor. Tehát kattintok. Megint ajakbiggyesztés. Azután grimasz. Azután vállrándítás. Unott fintor. Kétségbeesett stratégia-korrekció, ahogy régen is. Szánalmas csalafintaság: mondani kell, amiről úgy érzem, csak rosszul sülhet el, mert az sül el jól.

Rosszul sült el. Az ízlésem ellen való, sokadik kattintásnál a lány fölpattan a székről. Pofon, ha nem lenne ott a vastag képernyőüveg. Most már, ahogyan régen is, minden mindegy. Pánikban kattintok, mérlegelés nélkül. Meg se nézem, hogy malacságot választok-e a kínálatból, kétértelmű bókot, szerelmes fohászt, célzást olyasmire, hogy gazdag vagyok és boldog, vagy rövid önmarcangoló monológot. A mosoly - a jutalmam - csodálatos és vígasztaló. A lány elmeséli, hogy imád sport-repülni, és engem is meghív egy sétakörre. A meghívást elfogadom. Másodpercnyi finom ciripelés, dolgozik a CD-meghajtó, kifutó, légcsavar-közeli, kék ég, felhőpamacsok. Ha ez mozi volna, most engedne a feszültség.

Most lehetne végiggondolni, hogy érdekel-e egyáltalán a folytatás. Hogy megérdemli-e a hős - én magam - amúgy fukarul mért empátiámat? Megtartja-e a történet építményt ez a vérszegény udvarlás-dramaturgia, annyira, hogy benne maradjak? De ez nem mozi. Ez multimédia.

Ha elfogadom, hogy ez a történet a virtualitásbeli sorsom, hogyan követelhetnék - *belülről* - mozgalmasabbat? Milyen alapon? Valóban vérszegény ez a történet: ócska szituációs séma. Séma-helyzet, melyben mégsem vagyok elég sikeres. Tehát nem érdemlek jobbat. Az interaktivitás harc, ahol nem lehet megállni. Legalábbis nem ebben a játékszakaszban. Amit bármikor lehet: a leányzó tekintetét kerülve, elcsúsztatni kezünket a *reset-gombig.* De ez nem ugyanaz, mint végigcsörtetni a széksorok közt a vége felirat előtt, vagy méltóságos ásítással kikapcsolni egy tévékészüléket.

A reset-gomb a halált helyettesíti. Meglehet, létezik unalom szülte öngyilkosság is, mondjuk egy szürke téglás virtuál-labirintusban bolyongva, miután szem és agy elfáradt és lassan, kattintásról-kattintásra érdektelenné válik a virtuál-börtönön túli virtuál-szabadság, a monitor festett kék ege, aminél szebbet és többet a legjobb esetben sem nyerhetünk. Az ottani játékos legyint, ásít, megöli cyber-magát, és kisétál a valóságos ég alá.

Ezúttal viszont a *reset* igazi gépi úton gerjesztett szégyent hagyna maga után, nem gyorsan feledhető játékkudarcot. Meg aztán idő sincs elfáradni. Mert hogy a repülőgép már berreg is, és a lány megint beszél. Aztután hallgat. Nekem kell beszélnem. Már tudom, ha a válasz késik, romlanak az esélyeim. Itt nincs idő távolságot tartani, itt el kell veszni a részletekben.

Élvezni lehet, műélvezni csak utólag, ahogy az igazi kamasz is utólag csinálja meg a randevú-mérleget, hazafelé a buszmegállóban.

*

Interaktív filmalkotás, 1995. Egyenlőre kis fényes korongok, méregdrága, mégis tökéletlen számítógépek, a gépből hangot és képet előcsalogatni hivatott, összegubancolódni bármikor hajlamos szoftver-csomagok: ezek kívánnák beharangozni egy mozi utáni, mégis mozgóképes médiakorszak kezdetét. Abban mindenki bizonyos, hogy *nem önmagukat* harangozzák be. Ha mégis, akkor kár is a szót vesztegetni rájuk.

Tudjuk, annak idején a mozitól ezredannyit sem vártak, mint amennyire száz évvel ezelőtti ősállapotához képest vitte. Csakhogy mostanra minden kultúr-jós túlkompenzál: gyerekjátékok közt keressük a korszakzáró-korszaknyitó jelet, merthogy gyerekjátékok között nem vettük észre annak idején. És ha mégsem köztük van?

Aki elégszer merítkezett már meg a virtualitásban, az ennek sem tulajdonítana túl nagy jelentőséget. A látszat, és kutakodásunk a látszat területriumában, úgyis *ezt a jövőt* teremti meg, ha egyszer éppen ezt keressük. Hiszen a Gép manapság hatalmas forgalmú információs szupersztrádával, tökéletes kép- és hanghű monitorlényekkel, teljes interaktivitást szolgáló bőr-retina-, dobhártya-protézisekkel rendezi be a legdivatosabb jövőszimulációs játékot. Mi pedig már benne vagyunk a játékban: következményeket fantáziálunk fantasztikus feltételekhez.

Aztán pedig lelkesedünk, csalatkozunk, félünk. Ahogy a széplány szöveg-próbatételeit, a technika csodáit sem lehet megunni. A jövő-játékot játszani kell. A szellemes válaszokért egyszer majd ránk mosolyognak.

Havass Miklós: A Világhálózat és a Személy*

„Miért más, ha ugyanaz?” - veti fel a kérdést vitaindító cikkében Szilágyi Ákos. Vagyis megváltoztathatja-e az ember lényegét az új elektronikus média, az Internet? Szilágyi válasza egyértelmű nem. Ezzel a sommás állítással vagy hittel (vagy talán inkább reménnyel?) magam is egyetértek. Mégis, a várható változások mélysége, sebessége továbbgondolkodásra kényszerít, s talán árnyalni, talán kiegészíteni tudom Szilágyi következtetéseit.

A változások méhében a kialakuló informatikai világhálózat áll. A világhálózat alkalmas mindenféle információ igen nagy sebességű továbbítására, feldolgozására, tárolására. A hálózat végpontján levő terminálok elérik az intézményeket, benyúlnak a lakásokba, sőt, karomon, ruhámon hordva ember voltom tartozékaivá válnak (ahogyan ma szemüvegem vagy karórám). E terminálok alkalmasak bárminemű információ megjelenítésére, így többirányú kommunikációra, diskurzusra, sőt virtuális maszkok alakjában érzékszervi ingerületek, mozgás továbbítására, azaz cselekvések végrehajtására is. Az információk, érzékletek, parancsok terjedése oly gyorsan történik, hogy földi méretben az idő gyakorlatailag elhanyagolható. Mindez technikailag elvileg megoldott, megvalósulásának üteme jórészt árpolitika, s az emberi közösség preferenciáinak a függvénye.

E hálózat segítségével az ember többféle műveletre képes. Mindenekelőtt közölhet vagy megkereshet minden olyan információt, amelyet az emberiség eddig bármely rendelkezésére álló médián rögzített vagy rögzíteni szándékozik, beleértve az emberek spontán kommunikációját (beszélgetés, családi fotózás, filmkészítés, házi muzsika stb.) is. Természetesen gyakorlatban ebből mindazt, amit valaki a hálózatra „felvisz”, s azt szelektíven felhasználni megenged. (Ezt tudja ma körülbelül az Internet, ami az általunk jelzett világhálózat egyfajta célra kifejlesztett prototípusa). E hálózat segítségével azonban (az ember) különféle tranzakciókat is végezhet, helyben vagy távol. Pénzt utalhat át, távolról gyógyíthat, előre adott úti program szerint vezéreltetheti gépkocsiját, vagy vámhatárokat kijátszva más országokban állíthatja elő otthonról vezérelve eladásra szánt műveit, termékeit. (Vegyük észre, eddig a parapszichológia ezoterikus körében tárgyaltuk nagy gyanakvás mellett a távolbalátás vagy táv-jelenlét különös képességeit).

Mindezen túlmenően azonban olyan transzformatív műveleteket is végrehajthatunk, amelyek segítségével új virtuális valóságokat alkothatunk meg, s azok szereplőivé válhatunk, velük interakcióba léphetünk. Ilyen ma már például egy elektronikusan készített film, vagy egy repülőgépszimulátor. Az informatikai világhálózat tehát ismereten túl *cselekvést is* közvetít, tőlem-felém, környezetem felé, más ember felé, vagy az emberiség által létrehozott modellek, mű világ felől-felé.

E lehetőségek jelentős változást eredményeznek olyan kategóriákban, amelyek az ember és a világ közötti együttélést alapvetően meghatározzák, s amelyek adott mértékéhez az ember törzsfejlődésének évmilliói során alkalmazkodott. E helyt mindössze hármat nevezünk meg: az *időt*, a *teret* és a valóságot.

Az elektronikus térben megváltozik, összezsugorodik a tájékozódáshoz, döntéshez, cselekvéshez, társadalmi élethez szükséges időtartam. Az események - bármily távol vannak - valós idejűvé, azonnalivá válnak. Ezzel együtt megváltozik a „fizikai” életünket oly nagy

* Megjelent az *Élet és Irodalom* 1997. május 16.-i számában, ahol hétről hétre közölték az Internettel kapcsolatos hozzászólásokat.

mértékben meghatározó *távolság*. Helyváltozás nélkül konferenciázunk Afrikával, operálunk az Antarktiszon. Ami eddig nagy volt, távol volt, kicsinnyé, helyivé válik.

S ha eddig teveháton, hajón, repülőn árut szállítottunk, azaz atomokat, molekulákat, amelyeknek tömege, tehetetlensége van, s ezért mozgatásuk energiát, pénzt igényelt, a jövőben az esetek nagy részébe elektronikus információt, vagyis elektront kell továbbítanunk, ami nagyságrendekkel kisebb tömegű, ezért továbbítása olcsóbb, gyorsabb, biztosabb, könnyebb. Csak egy példa. A nemzetközi hírlapok már ma sem egy helyen jelennek meg, ahonnan papír alakban kerülnek szétosztásra, hanem megszerkesztve, elektronikus hálózaton keresztül jutnak el a világ sok pontjára, ahol a nyomdai munka helyben történik. De nem kell sokáig várnunk arra sem, hogy a helyi nyomtatás helyett a hírek az elektronikus médiák hálózatán keresztül, papírmozgás nélkül kerüljenek a lakásokba.

S igaz, már eddig is művilágban éltünk. Saját kezünk alkotta körülöttünk a házat, a bútorokat, saját magunk által betonozott utakon, magunk által gyártott autókon járunk, magunk készítette ruha képezi a határt köztünk és a világ között. Mégis, eddig már világosan tudtuk, hogy mindez nem a természet, hogy mindez valóság ugyan, de munkánk eredményeként megformált valóság. De ha belépünk a cyber-környezetbe, ha felövezzük magunkra a cyber-vértet, ha ezen keresztül bekapcsolódunk a hálózaton keresztül megvalósított műmese világába - amelynek történéseit magunk alakíthatjuk -, érzékszerveink már nem biztosan különböztetik meg a valóst és a „mű”-t. Megváltozik a valós-ság tartalma, jelentése. Imhof által megrajzolt, a harmincéves háborúk korát jellemző, Johannes Hooss kicsiny életvilágából nagyon kevés marad változatlan.

A jövő embere alapvetően más időt, más teret, más valóságot érez, érzékel, mint a tegnap embere. De mit is tanultunk az egzisztencialistáktól? Az ember alapszerkezete a világban való létével, történetiségével, a más emberrel való együttléttel, azaz a társadalmisággal jellemezhető. Ha ezekben a faktorokban lényegi változás van, az ember alapszerkezetében is lényeges változás történhet. Márpedig a világban való lét, a történetiség, a társadalmiság (amelynek fontos eleme a kommunikáció) alapvetően függ az időtől, a tértől, a távolságtól, a valóságtól. Ezek változása az embert meghatározó fogalmak, társulások, mindennapi társadalmi eszközök változását hozza, hozhatja létre. Márpedig ezeket nem egyszerűen ruhaként használja az ember, de ezek diffundálódnak személyiségünkbe, velünk együtt élve meghatároznak bennünket.

Itt már nem egyszerűen arról van szó, hogy elveszítjük-e a mozinézők spontán közösséggé formálódó érzését és ennek a tudásnak személyiségalakító voltát. Radikális változáson mennek át olyan fogalmak, kapcsolatok, mint közösség, nyilvánosság, ideiglenesség, véglegesség, bonyolultság, cselekvés stb. Más lesz az értelmük, jelentésük, jelentőségük számunkra.

Játsszunk egy kicsit a gondolattal, fantáziánkat szabadra engedve, de a technikai realitásokat tisztelve!

Átalakul a *távolság* - s ezzel átalakulnak a távolságtól függő emberi viszonylatok. Új értelmet nyer például a *szomszéd*-ság, amely Johannes Hooss életét, munkáját, sőt párválasztását is alapvetően meghatározta. S vajon nekünk is nem azok a rokoni, baráti kapcsolataink az élők, amelyek a földrajzi közelséggel vannak [SZÖVEGHIÁNY] megoszthatjuk velük napjainkat, sőt mindennapi történéseinket, akár a nokedli-főzés aktuális nehézségeit is. A szomszédság változásával együtt változik a *közös*-ség tartalma. A közösségé, amely a közös és kommunikációval megosztott érdekeken nyugszik. Az utca kiskapus futball közösségéből ki van rekesztve, aki nem az adott városban él, vagy nem képes a labdát rúgni. Egy új, virtuális

játéktérben klubtársam lehet az afrikai vagy a tolószékben ülő egyaránt. Megváltozik a közösségben végzett *munka.* Hiszen feladataink jó része áttevődik a fizikai munkáról a szellemi, információs munkák vidékére. De az ilyen munkához nem kell munkahelyre járni, kialakul a távmunka. Munkám zömét otthon végzem, nem kell utazni. Megnő a szabadidőm, melyet családom közelében tölthetek. Igazi feladattá válik e közös szabadidő értelmes eltöltése. De a munkahellyel együtt odavész a munkatársi közösség, a jelenlétért kapott fizetés vagy akár a szakszervezet. S Amerika statisztikái szerint e munka jobban illik a nőknek. A férfiak tömegei vesztik el izmon, energián alapuló munkahelyeiket. S ki lesz a családfenntartó? S mit fognak tenni szabad idejükkel a férfiak? Netán még jobban kell szervezni a kábítószeres segítő hálózatot? Vagy netán olyan új oktatási programok kellenek, amelyek új életkilátásokat adnak?

A változó munkakörülmények, a változó tanulási formák (távtanulás), szórakozási formák (cyber-játékok) átalakítják a *településszerkezetet*, ezen belül a lakások szerkezetét. Központba, külön helyre kerül az elektronikus kabinet, s az energiaelláttástól a közlekedésszervezésig elektronikus szabályzók látják el a vezérlést. A világ legmagasabb lakóépülete, a 450 m magas, 200.000 embert befogadó PETRONAS Kuala-Lumpurban e technológiával épült! (Tessék észrevenni: e ház nem Amerikában, még csak nem is Japánban épül!)

Valamennyien tagjai leszünk egy új kommunikációs térnek. E térben megváltozik a *nyilvánosság* szerkezete. Mindenki lehet egyben információ-adó és információ-fogadó. Kötöttségek nélkül mondhatjuk el véleményünket, sőt - mint Svájcban - ma már évente 10-12-szer, közvetlen referendumokon magunk választhatunk a képviselők által létrehozott törvényjavaslatok közül. Változik a *demokrácia* fogalma, a politikai részvétel, a hatalomgyakorlás és ellenőrzés módja. (Érdemes átgondolni, hogyan készül e nem nagyon távoli korra parlamentünk?)

S mi lesz az *idő*vel? Mit okoz a hihetetlen gyorsulás? Imhof szerint a harmincéves háború parasztjának egész életét, a mindennapokhoz szükséges biztonságát szilárd világképe nyújtotta. A tudás, a környezet gyors, generáción belüli változása elveszi tőlünk a szilárd, állandó világnézetet. De a pszichológiából, szociológiából tudjuk, hogy a történetileg kialakult ember az állandóság egy szükséges szintje nélkül paranoiás lesz vagy társadalmilag frusztrált. Hogyan teremthetjük meg ezt a biztonságot a jövőben? Igen, alapvetően megváltozik *ideiglenesség-véglegesség* fogalmunk. A céhekben a mesterjelölt mestermunkában bizonyította megfelelőségét. Mestermunkában, melyet az örökkévalóságnak készített - s szekényeivel, [SZÖVEGHIÁNY] valami hasonlót végeztem magam is, amikor a diplomamunkámat írtam. De hogyan ír diplomamunkát a ma fiatalja, a Word 6.0-val. Egy folytonosan fejlődő (szerkesztett) szöveg n-dik változata csupán az, melyet *befejezettséget*, „kész" voltot demonstráló dokumentumként bead. Ugyanakkor az elektronikus problémamegoldó eszközök segítségével percek alatt oldhatunk meg olyan folyamatokat, amelyekkel korábban életen át küzdöttünk. Kitolódik a *bonyolultság, kiszámíthatóság, megvalósíthatóság* fogalma.

A megvalósíthatóságé! Az ember képes lesz a valósággal azonos vagy számára annál kellemesebb, érdekesebb virtuális valóság, környezet létrehozására. Mestere, ura lesz a világnak, s hajlamos lesz arra, hogy megfeledkezzék arról az alapanyagról, amelyeken nyugszik e képesség. (Itt újra felvillan a középkor híres szubsztancia-vitája). Megváltozik tehát a *teremtés-teremtő* fogalma.

De a világot teremtő ember másként viszonyul a teremtett világhoz, mint teremtett elődei. Változik a *bűn*, a *rombolás* és az e kérdésekkel foglalkozó *etika* tartalma. Új közegbe került a *szabadság* és a *felelősség* párosa. A felelősség tetteinkben, cselekedeteinkben van. De egy

olyan világban, amelyben megnövekedett szabadidőm jó részét virtuális-életben élem, megváltozhat még a *cselekvés* is.

E világban ügyködve azt hihetem, hogy cselekszem. S a végén Dsuang Dszivel együtt megkérdezhetem, „hogy Dsuang Dszi álmodta-e a lepkét/vagy a lepke álmodik-e engemet?” (Szabó Lőrinc)

És a világban cselekvő, teremtő erővel rendelkező ember képzete megváltozik a másikról, az életről. Ha az többet, szebbet teremt, hódol neki, tiszteli. Ha kevesebbet - mint gyengét, elesettet, értéktelent - perifériára sodorja. Új megvilágításban merül fel az egyenlőség, a személyek egyenlősége, a *személyiség*. S itt zárul a kör. E vad változások, melyek generációnyi idő alatt száguldanak át történelmünkön, alapvetően változtathatják meg mindazt, amivel az emberiség eddig berendezkedett.

És mindamellett mennyi új lehetőség. A szolidaritás, szociális gondolkodás teljesen új eszközei. Egy új társadalom eddig még ki nem talált szolgáltatásainak megvalósítása, s ezzel együtt a gazdaság nagyarányú fejlődése. A kultúra, tájékozottság kiterjesztése. Az „ügyek” gyors, hatalmaskodó hivatalnokoktól független, pontos intézése.

A vázolt képek fizikailag, technológiailag valódi lehetőségek. De hogy mi valósul meg belőlük, vagy milyen más események bontakoznak ki, az függ tőlünk is, valamennyiünktől akik ott kuksokunk a világhálózat termináljainál, s befolyásolhatjuk-e változást. Tevőlegesen, de talán nem eléggé tudatosan.

Mert bár a ködös, csak sejthető szcenáriók lehetőségként megfogalmazódnak (és meg kell hogy fogalmazódjanak), nem látjuk át, hogy az emberi közösség múltja, szokásai, értékei, felismerései hogyan élnek, hogyan hatnak, hogyan módosítanak a jövő történésein.

És itt az informatikus elhallgat. Munkája eredményeként mint lehetőség áll előttünk az új világ. Egy új világ, amely hozhat annyi szépet, annyi jót, de annyi szorongást, meg annyi veszélyt is, mint minden, amit az ember történelmében eddig is kitalált, létrehozott.

És e pillanat nem az önfeledt öröm vagy a vak kétségbeesés pillanata. E pillanat egy új társadalom visszatarthatatlan kibontakozásának momentuma. A folyamat *maga* visszatarthatatlan. De a folyamat *iránya* befolyásolható. Ehhez azonban az kell, hogy társadalomtudósok, közgazdák, filozófusok és teológusok együttesen mérjék, értékeljék a változásokat. Feltérképezzék mindazt, ami történt: mi hasznos, mi jó, mi elkerülendő. És újabb és újabb megoldási javaslatokkal tereljék, terelgessék történelmünk alakulását. Ebben is segíthet a folyamatok méhében tevékenykedő Világhálózat!

György Péter: Szép új világkép

Virtuális valóság[*]

Virtual Reality-n, azaz virtuális valóságon a digitális technikával létrehozott, s a retinánkra vetített, adott alkalommal egy programon alapuló képet, illetve az általa felkeltett perceptuális élmény egészét értjük. Olyan képről van szó tehát, mely az illúzió felkeltésére szolgáló különböző technikák sorában eddig ismeretlen minőséget és tökéletességet jelent. A VR tehát minden eddiginél jobban megszünteti a távolságot a kép és a néző között, a látómező kitöltésének új minősége gyakorlatilag a képbe való behatolás, illetve elmerülés metaforájaként érthető. A VR ennyiben a régi kínai tradíció, az önnön festményének terébe átlépő és a teremtett tájban eltűnő festő mítoszának beteljesítése nyugati technológiával.

A VR-t lehetővé tevő technológiai, illetve történeti feltételek közül először is az illúzió felkeltésének hagyományát kell szemügyre vennünk. Elsősorban a perspektívatörténet, illetve az azzal összefüggő kérdések tartoznak ide, hiszen mindaz, amit a VR értéséhez szükséges szellemi készenlétnek tekinthetünk, a nyugati képzőművészet és geometria hagyományaiból is ered. Ehelyütt nyilván nem kívánhatunk dönteni a XX. századi művészettörténet egyik nagy vitájában, Gombrich illetve Nelson Goodman és Norman Bryson művészetfilozófiája között, hogy tudniillik a képi ábrázolás fejlődése az optikai illúziókeltés tökéletesedésének folyamata, vagy pedig tisztán konvenciók változása. De akármint foglaljunk is állást a képzőművészet illuzionista tradícióinak technikáiról, annyi bizonyos, hogy a centrálperspektívát, illetve az annak tökéletesítésére szolgáló eszközöket (a camera obscurát és ludicát) a VR-t lehetővé tévő technikák ősei között tarthatjuk számon. Ugyan a centrálperspektíva eszközei, így a látványok mechanikus pontosságával, az objektivitás ígéretével kecsegtető masinák mindenképp *egy* szemmel nézendő képeket hoznak létre, s ennyiben csak előzményként tekinthetünk rájuk, mégsem tagadható, hogy az optikai eszközökkel másolt, illetve nagyított képek e fajtái hozzátartoznak a fényképezőgép fogalmához, illetve mai napig létező gyakorlatához.

Ugyanakkor a talbotípia, a daguerrotípia - mely ugyancsak az illuzionizmus egyik tradíciójából, a minél szélesebb látómezőt kitöltő körkép, a Dioráma, a fény színházának hagyományából eredeztethető - kialakulásával szinte egyidőben jött létre a sztereoszkóp, illetve alakult ki a sztereoképek készítésének gyakorlata, melynek hatalmas lökést adott, hogy az azokban megalkotott kép tökéletessége csak fokozódott a kémiai rögzítés által. Amint a Charles Wheatstone és David Brewster által megalkotott sztereoszkópok daguerrotípiával, illetve üvegmásolatokkal egészülnek ki, gyakorlatilag a XIX. századi értelemben vett multimédia megfelelői lettek. A binokuláris parallaxis, azaz a két szemmel érzékelt sztereo-, tehát térélményt keltő kép az emberi látás sajátja, s a múlt századtól a VR-ig tartó legkülönbözőbb kísérletekben újra és újra a biológiai sztereo-"automaták" képteremtő képességének immitációja volt a cél, a technológiai eljárások mindegyike a másolat tökéletesítésén fáradozott. Az a tény, hogy a nyugat vizuális tradíciójában a fénykép a realitás és objektivitás metaforája lett, tagadhatatlanul hozzájárult ahhoz, hogy létezzen az az igény, mely elvezet a VR-ipar kialakulásához.

Ugyanakkor már Brewster lencsékkel működő sztereoszkópjában felmerült a látótér egészének kitöltésére irányuló szándék, illetve annak a lehetőségnek a felismerése, hogy a szemre illesztett lencserendszerrel - amely a VR-technikák egyik alkotóelemeként ismert „sisak"-nak mintegy az előzménye - csökkenthető a látótér kitöltésének egyébként szerény

[*] Megjelent a *Filmvilág* 1994./9. számában.

mértéke. A probléma az elmúlt száz év során újra és újra megjelent, s végigkísérte a mozi történetét, például a vászon szélességének és magasságának növelésében (elméletileg az emberi látótér nagyságáig, azaz 155, illetve 185 fokig). A párhuzamosan vetített filmek révén növelhető az illúzió, illetve tökéletesség szándéka pedig egyidős a filmiparral. A múlt századi diorámától kezdve létrejött technikai újítások, a cinerama, sztereorama, a sensorama, az experience theater mind ugyanarra irányultak: a tökéletes szimulációra, a látvány illúziófokának radikális növelésére. Ami az illúziót, illetve a kép érzéki tökéletességét, a néző képbe merülésének, azaz a percepció testérzéssé fokozásának technikáját illeti, a televíziózás máig kétségbeejtően primitívebb, mint az egyébként oly sokszor elátkozott és eltemetett testvére, a filmezés.

A stilizált világot jelentő filmkultúra, a nagy művészet után a nyolcvanas évekbeli nyers naturalizmus mozija e szempontból a televízió és video technológiai korlátait kihasználó profitorientált fordulat. Az a tény, hogy a film az érzék-élmény minden addiginál nagyobb tökéletességét teremtette meg, nyilvánvalóan megkövetelte, hogy az erőszak páratlan pontosságú és hatású képeivel szerezze vissza Hollywood nézőit, aki egyébként a képernyőre merednek napestig.

A VR másik - az optikai, fizikai eszközöktől eltérő - feltételrendszere a számítógéppel megteremtett mesterséges kép manipulációja, mely gyakorlatilag a VR-ipar ma ismert formáinak gazdasági alapját jelenti.

A digitális technikával létrehozott mesterséges kép a számítógép felhasználási lehetőségei közül egyike a legkésőbb kifejlesztetteknek, legalábbis azon a szinten, amelyen a kép az illúzió, illetve a szimuláció hatásfokát tekintve már nem kétségbeejtően primitív. A nyolcvanas évek első feléig - főként civil használatban és tömeges méretekben - nem álltak rendelkezésre olyan gépek, illegve programok, melyek a fotografikus hagyomány értelmében realista s tökéletes illúzióval szolgáló képek gyártásának sikerével kecsegtettek volna. A személyi számítógépek elterjedése előtt a VR és a digitális technológia felhasználása ezen a téren elsősorban a katonai iparágakra korlátozódott. De a pilóták kiképzésében nagy szerepet játszó szimulációs programok haditikoknak számítottak, s az űriparhoz hasonló high tech kultúrájuk a közönség számára elérhetetlen volt, tehát alkalmatlan arra, hogy a mass mediát, illetve a show business-t komoly mértékben befolyásolhassa.

A VR-ipar - ma ismert formájában és jelentőségében - akkor vált valósággá, illetve a posztindusztriális társadalom történetét immár nyilvánvalóan komoly mértékben befolyásoló tényezővé, amikor a digitális technikával létrehozott mesterséges képek tömeges előállítása olcsó lett, másrészt a képek elég részletgazdagnak bizonyultak. Hosszú időbe került, amíg megoldódott a képmanipuláció technológiai alapkérdése: a nagytömegű adat kellő gyorsaságú mozgatása, illetve épp oly fontos volt a gazdaságpolitikai feltételrendszer kialakulása: a katonai célú high tech és a show business ipar szövetsége által létrehozott döbbenetes profitot teremtő iparág beindulása.

A számítógép révén létrehozott mesterséges képfajták társadalmi jelentőségét fokozza az is, hogy e technológia véget vetett a befogadás passzivitásának. A legkülönbözőbb látványoktól lenyűgözött nézők a sztereoszkóptól a daguerrotipiákon át a kabinetképektől a mozgófilmig mindig tehetetlenségre kényszerültek, illetve a vad befogadás elemi reflexeit választhatták a képekkel szemben. A képek hatalmának ugyanis nincs köze azok illúziófelkeltő erejéhez, illetve ez az összefüggés elképzelhető, de nem közvetlen. A fotográfikus realizmus érzéki evidenciája csupán egy a vallásos érzület felkeltésének, illetve ébrentartásának eszközei közül. A Lumière fivérek mozijában egykor sikítottak a szemközt érkező mozdony látványától,

Griffith filmjei alatt egy-egy vágásnál hullámokban hördült és ugrott fel a közönség, ma bármely horrortól elvárjuk, hogy a képek egyszerre ragadják meg a nézők szívét és ejtsék a félelem rabjául. A pornográfia képei ugyan kiválthatják a szexuális vágyat, vagy ugyanígy a templomi szobrok közvetlen befolyással lehetnek a hívőkre, de mindez a képek hatalmának kérdése, mely az azokba vetett bizalom kifejeződésének mértékére utal.

A számítógéppel létrehozott képek esetében új helyzet állt elő: a nézőből operátor lett. A számítógéppel való közvetlen kapcsolat jelentősége felmérhetetlen, a mesterséges nyelvekkel való írásos, szimbolikus kommunikáció helyén a szenzitív érintkezési formák variációi jelentek meg.

A monitor „egere", illetve a fényceruza nem pusztán apró játékszer csupán, hanem a digitális kép manipulálásának immár közvetlen érzéki, mozgásszervi eszköze. Először fordult elő, hogy a digitálisan felbontott - és elméletben elvont - képet a befogadó, egyelőre a virtuális valóságtól függetlenül, saját maga alakíthatja anélkül, hogy bármiféle elvont számítógépes ismerettel rendelkezne. A passzív néző helyén álló hiperaktív operátor figurája a képek új technológiai típusaival szemben kialakított társadalmi viszony metafórájaként is érthető. A képvalóságba beavatkozás olyan alapélménye a digitális képekkel együtt élő nemzedékeknek, mint amilyen a múlt század végén a fotográfia által teremtett felfedezéssorozat volt. S ne felejtsük el, hogy a Daguerre előtti nemzedékek tagjai soha nem tudták elfogadni, hogy fizikai valóságuk kétdimenziós lenyomata személyiségük örökségeként maradjon hátra, ahogyan azt sem, hogy e forrásértékű dokumentum utóbb éltük monumentumává válhat.

A technológiai összefüggések természetesen csak részben függenek össze azzal a filozófiatörténeti változással, melyet a „picturial turn", azaz képi fordulat, illetve a vizuális kutatás és magyarázat forradalma jelentett, s amely fordulat ugyancsak feltétele volt annak, hogy a VR kérdése ne pusztán egy szűk vagy tágabb szakma belügye, hanem a korszak egyik legalapvetőbb metaforája legyen. Az érzékszerveik közvetlenségével kommunikáló aktív operátorok világában egyre kevesebb szerepe van a nyelvi logikának, illetve a nyomdagépek korában terjesztett ismeretrendszer kulturális értékrendjének. Azt, hogy a tömeges méretekben előállított, sokszorosított képek variációi alapvetően megváltoztatták a pszichológiai beállítódást, illetve a múlt században még elképzelhetetlen kihívást jelentettek a társadalomtudomány számára is - ma már közhely.

A pictural turn nem más, mint a VR történeti és szociológiai háttere, s egyben az a világméretű kulturális átrendeződés, amelynek egyik kiváltója és részese a digitális technológiák által megteremtett új világkép.

A digitális technika eredményeként létrejött mesterséges képpel kapcsolatban nincs értelme az eredeti és másolat hagyományos fogalmának. Mindez túl azon, hogy a kultúránk egészét megrázkódtató jogi szabályozhatatlanságokhoz vezet, a VR-iparág fejlődésének elképesztő gyorsaságával mérhető. A szimuláció, szimulacra, hiperrealitás, illetve az infonaut, cyberspace, cyberpunk, cybernauts, cyborg stb. mind arra vallanak, hogy a mesterséges intelligencia, a kibernetika által megteremtett értelmezési tartomány ma még beláthatatlan ígéreteket és fenyegetéseket hordoz, ahogyan természetesen alkalmat teremt a meghökkentő szélhámosságokra is.

A digitális technológia - így az interaktív vizuális CD-k, melyek ma még *egy* szemmel nézendőek - egyszerűen nem a „magas" és „alacsony" kultúra közgazdaságtanának hagyományos felosztásai szerint működik. Az E-Mail - mely egyszerre alkalmas hang és kép átvitelére - pedig egyszerűen virtuálissá tette a tömeg fogalmát, hiszen a felhasználók számának immár semmiféle üzletileg vagy szociológiailag értelmezhető következménye nincs, túl azon az üres

kijelentésen, hogy a felhasználók mind felhasználók. A magas és alacsony kultúra tradicionális ellentétpárja gyakorlatilag értelmezhetetlen akkor, ha ugyanazzal a technológiával fordítjuk le a maga képére és hagyományára Szerb Antalt és a telefonos szexpartner-keresést. Ami azt illeti, a nyomda közömbösségének ismert ellenérvét érdemes egy pillanatra megfontolnunk. E szerint az ismert relativista technikát használó érv szerint a digitális forradalom, vagy ellenforradalom csupán egy az üres retorikai fordulatok közül, hiszen az ólombetű is épp úgy alkalmas volt a *Biblia* kinyomtatására, mint a legalacsonyabb ízlést kiszolgáló tömegtermék előállítására. Nos ez az érv formálisan megfelel, csakhogy a digitális képi fordulatban elsősorban nem arról van szó, hogy miként alakul ki egy hagyomány az új technológia keretei között, hanem arról, hogy a meglévő tradíciók miként alakulnak át. Így lesz hypertext a *Bibliá*ból és a *Bimbózó lányok árnyéká*ból éppúgy, mint a Ciccolina-féle produkciókból. A digitális sokszorosítás által létrehozott kép és szöveg közti új viszonyok vizsgálata állhat e különbség megértésének centrumában.

A digitális technika minden eddiginél élesebb osztálykülönbséget hoz létre a felhasználók és a kirekesztettek között. Egész nemzeti kulúrák süllyedhetnek el, ha nem tudják bekötni magukat az information highwaybe. A különbség az eddigi szisztémákkal szemben az, hogy az analóg sokszorosítás világában az egyes technológiai elemekkel való elmaradás, illetve részleges alulfejlettség nem befolyásolta azonnal és jóvátehetetlen módon az összes többi technológiai elemmel való kötődést. A digitális szisztémában viszont minden a fény sebességével függ össze, s nincs meg az Időnek az a dimenziója, amely egyébként alkalmat adott a valóság és látszat elválasztására, a realitás és szimuláció fogalmának érvényes fenntartására.

Nos mindezek után VR-ről akkor beszélünk, ha a digitálisan előállított képet nem egy látótávolságban lévő képernyőn figyeljük, illetve manipuláljuk az „egér" vagy bármely szenzitív eszköz segítségével, hanem a képet, illetve a képeket két - a látómező lehetőség szerint egészét kitöltő - közvetlen közel elhelyezett képernyő, akár katódsugácsővel, akár folyadékkristállyal létrehozott sorozatai jelenítik meg számunkra. A VR a retinára, illetve a retinákra vetített képek eddig félig ismeretlen, új érzéki tapasztalatokat hozó eszköztára.

A „head mounted display" az a bizonyos *sisak*, melyet minden infonautának vagy cybernautának fel kell vennie, ha be akar lépni a cyberspace-be. (Ezt a mondatot szándékaim szerint nem fordítanám le ennél jobban, hogy érzékelhető legyen a nyelvünket ért kihívás mélysége. A számítógéppel kapcsolatos kifejezések fordítása, illetve az eredeti használata sokkal mélyebb és fontosabb kérdés annál, mintsem hogy azt meghagyhatnánk a stilisztikának.) Ennek az - ideális esetben - két képernyővel a retinára vetített képnek az eredménye a virtuális valóság, amely immár az érzéki evidencia teljes erejével sújt le arra, aki abba belemerül, belesimul. A viruális realitás igazán ideális esete természetesen akkor valósítható meg, ha a képeket egy-egy miniatürizált lézer scanner „vetíti" a platoni barlanggá változott szemfenékre, a szemgolyó sötét mélyén elrejtett valóságlefordító biológiai mechanizmusra.

A VR-mechanizmusok javarésze ma még tökéletlen, s ami azt illeti, azok hosszan tartó használata biológiai következményekkel jár, amelynek jelentőségét ne becsüljük alá, hiszen a könyvnyomtatás elterjedéséhez hasonló nagyságú fordulattal állunk szemben. A VR mindezen túl alapvetően megváltoztatja a test fogalmát és tapasztalatát, s ekkor korántsem csupán a szexuális érintkezés ma elterjedt formáira gondolok, mint például a pornográfia soha nem látott lehetőségei. (Próbáljuk meg elképzelni azt az önkielégítést, melyet egy kellő sisakot viselő, „partnerével" a képernyő által közösülő fiatalember elvégezhet. Szegény - vagy boldog - kis kamaszok ott Fellini *Amarcord*jában, amint egy jótékony ködös éjjelen maszturbálnak az autó hátsó ülésén, s lehunyt szemük mögött a fantázia képeit vetítik képzeletük képernyőjére,

s nem a virtuális valóság roppant illúziószerű képeit vetítik tágranyílt szemük retinájára. Azt azért senki nem mondhatja, hogy ez nem jelentős kulturális különbség.)

Túl mindezen a VR értelmezhetetlenné teszi a test határfalát, a bőrt. Már kapható például a szív működéséről szóló VR minőségű CD, amelyben ki-ki megragadhatja bárki lüktető és élő szívét.

A VR ugyanakkor, amikor korlátlan lehetőséget kínál a képzelgés, az előregyártott képek és világok aktív átalakításában, időutazásban való részvételre, egyben gúzsba köti a szabad fantáziát, mert mindig az illuzionizmusra hajt, azaz mégiscsak hoz egy döntést a nagy művészettörténeti vitában: a VR a realitást a fotografikus hűséghez köti - s ennek a függésnek a szerepe soha nem látott jelentőségre tesz szert. A VR-fogyasztók számára a kaland, a felfedezés a programok közti kreatív eligazodást jelenti. A szürrealizmus vagy a pszicho-analízis kultúrantropológiai elképzelései a VR korában visszasüllyednek a tudás és lélek történeti rétegei közé.

A tapasztalatipar, mely a kolonializmus és a technológia révén kifejezésre juttatott szuperioritás egyik legagresszívabb formája, azaz a Disney World-ök új hagyománya jelenik meg az úgynevezett Urban Theme Park programokban, melyek olyan filmes tradíció nyomán épülnek fel, mint Lang, Ruttman filmjei,vagy a *Brazil*, a *Terminátor*, illetve a *Robotzsaru.* Mindez a könyvkultúrán nevelkedett nemzedéktől felfoghatatlan érzéki evidenciákhoz való könnyed alkalmazkodást, és nem kevésbé elképesztő kreativitást is követel. S még azt is elhiszem, illetve tudom, hogy egy-egy ilyen programban bizony van múzeum is. És akkor ott akár el is nézegethető egy-egy Klee kép, a fantázia szabadságáról és a szürrealizmus nagyságáról. De ki is fogja meg és ejti rabul a fantáziát, ez itt a nagy kérdés. A szürrealizmus mindössze egy epizód a programok tengerében. De van-e mód a technológia csapdáiban visszavonni a fotográfiai képalkotás és realitás evidenciának tekintett kapcsolatát.

Az egyik legjobb barátom egy másik földrész egyik városának igen magas házában, szerény társaságomban épp kibámult az ablakon. Az a repülőtér, mondta, és rámutatott a tóparton húzódó riasztóan keskeny betoncsíkra. Igen, mondtam, és mi van vele? Nos, ott már sokat szálltam le. Úgy értem, hogy a gyerekek számítógépén van egy landolási program, amely leszállni tanít. Mindig beleestem a tóba.